

35
BOLETÍN

eISSN 2618-334X

Historia literaria
comparada
entre períodos:
Teoría y Práctica



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LINGÜÍSTICAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LINGÜÍSTICA

TEORÍAS LINGÜÍSTICAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,
ene-jun 2025





UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

35

BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

MENDOZA
ene-jun 2025

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

Datos de Revista - Journal's Information



Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.facebook.com/arca.revistas/>

<https://www.instagram.com/arca.revistas/>

El **Boletín GEC** es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Se publican dos números por año.

Boletín GEC is a publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Two issues are published per year.

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA. Mendoza Argentina. Gabinete 319.

E-mail: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar | Url: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>

La ilustración de tapa es un collage realizado por Clara Luz Muñiz.

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 35 (2025), ene-jun.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
Semestral
1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editoras:

Noelia Mariel Agüero (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Inti Soledad Bustos (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Correctores:

Silvina Bruno (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Tomás Zanón (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Diseño y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Gestión OJS:

Lorena Frascali Roux (Área de Revistas Científicas y Académicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Comité editorial

Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina).

Consejo asesor y evaluador

Antonia Amo Sánchez (Université d' Avignon, Francia)

María Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Fabienne Crastes (Università di Corsica, Francia)

Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Francesc Foguet i Boreu (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Hebe B. Molina (Universidad Nacional de Cuyo - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

María Beatriz Taboada (U. N. de Entre Ríos - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gustavo Zonana (Universidad N. de Cuyo- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

Índice

Editorial	vii
Notas a destiempo: editor crea con autores	vii
Luis Emilio Abraham	
Dossier: Historia literaria comparada entre	
períodos: Teoría y práctica	1
Marcelo Topuzian (coord.)	
Historia literaria comparada entre períodos: teoría y práctica	3
Marcelo Topuzian	
Los clásicos y el enjambre proletario	30
Magdalena Cámpora	
El poder de las palabras en tiempos de crisis: Romanticismo de Jena y literatura argentina en el siglo XXI, un diálogo transatlántico a través del tiempo	49
Carolina Ramallo	
Miguel de Molinos y el canon de la mística: (re)versiones historiográficas entre Marcelino Menéndez Pelayo y María Zambrano	73
Mariano Saba	
La reescritura que fue y será: formas de la temporalidad en <i>The Once and Future King</i> de T. H. White	95
Gabriela Cipponeri & Juan Manuel Lacalle	
Hacia una historia literaria de la maternidad en la democracia española: de la reproducción optimista a la precariedad estructural en <i>Tiempo de espera</i> (1998) de Carme Riera y <i>Las maravillas</i> (2020) de Elena Medel	123
Alejandra Suyai Romano	

Procedimientos del fantástico en <i>El proceso</i> e <i>Historia de fantasmas</i> : una perspectiva de la prioridad del objeto	147
Gerónimo Eiros Fontes	
 Estudios	177
Distopías tardías y hechas en casa del nuevo milenio: los casos de <i>El amor es más frío que la muerte</i> de Ednodio Quintero, <i>Ficciones asesinas</i> de Krina Ber y <i>Diorama</i> de Ana Teresa Torres.....	179
Arturo Gutiérrez Plaza	
 Entrevistas	197
Conversatorio con Carlos Liscano.....	199
María Victoria Ibarra Curri & Romina Andrea Marín	
 Reseñas	199
Sobre: Pascua Canelo, Marta (2025). <i>No por no ver no veo: Poéticas del ojo en la literatura hispánica del siglo XXI escrita por mujeres</i>	213
Juliana Piña	
 ACERCA DE ESTA REVISTA	219

Notas a destiempo: editor crea con autores

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

Es 27 de junio y el Boletín debería publicarse antes de que termine el mes. En medio de pendientes eternos, tuve ideas para esta nota, conseguí encajarlas en un título aceptable (al principio abarcaba tres líneas) para escribir con el Dossier en vez de parafrasear el artículo introductorio del coordinador, que es profundo y exhaustivo; pero ese plan era demasiado ambicioso, demasiado previsible, paralizante: “Notas sobre al asombro histórico en tiempos de avance por repetición”. Ayer lo deseché, pero me sigue congelando. Empiezo a pensar dudas que tengo desde hace mucho cuando me pongo con los editoriales. Aparecen la primera parte del título nuevo y algunos cabos sueltos. Me pongo a jugar con la escritura para afrontar mi problema y ver qué pasa.

Vuelvo del futuro para decirte un mensaje secreto: Luis, no fuiste precavido. Te vas a topar de nuevo con el título viejo, más espantoso todavía. Tus toquecitos de humor a medio pelo no alcanzan. Prepárate mejor de entrada. Un poco de ficción.

Pienso y pienso cómo le hago caso al maestruli que soy más allá y entonces se me ocurre juntar en forma de versos infantiles unas imágenes y frases rítmicas que estaban desparramadas en los primeros párrafos.

No escribir nada.
Se prende y se apaga.
Con pulso constante.
Luis, ¡varita mágica!
Hechizo ¡Para adelante
Se prende y se apaga.
Intermitente, indiferente.

Ridiculous!

*qué lindo nos quedó
mamá papá hermanos
Arbolito de Navidad el 8 de diciembre*

Algo va a salir. Si no estuviera escribiendo, no sería la primera vez que la sección editorial quede vacía por falta de tiempo o inercia. Un par de números salieron así, me sentí en deuda, la molestia se fue rápido, no fue sacarme un peso de encima, no imaginé gente notando la falta. Pero la posibilidad de reincidir esta vez me interesa. Escribir o no escribir se vuelve una opción más trascendente. Es una idea.

Quiero investigar si hay razones sociales para esta indecisión mía, saber si otros editores dicen algo. No veo que en las revistas se hable de los requisitos que te proponen para acumular emblemas en la página web. Un torneo de caballos transpirando para ganar las cucardas de más nivel. Lo presentan como un rompecabezas sofisticado para la calidad científica, pero no veo cómo encajarían todas las piezas si el objetivo es ese. Lo que antes era canje ahora es un torneo y, como estamos todos metidos, entiendo que en las revistas no se explicita el tema. Pero lo del editorial es otra cosa: un aburrimiento que muchas veces me estanca, una vacilación permanente. De eso sí podríamos hablar los editores. Exploro revistas de larga data: en unas cuantas ya no veo notas editoriales. Necesito ahorrar tiempo y no puedo seguir un plan de comprobación minuciosa. Busco en \$ch-olar Gargamel, pero no veo estudios sobre el tema y nada que lo

merodee. Así que invoco la magia de su nueva mascota. Gargamel me ofrece probar la versión De-ep Rese@rch del loro que le robó a Jafar y ahora tiene superpoderes:

“Yago”, le digo, “tengo la sospecha de que en las revistas académicas es cada vez menos frecuente la aparición de notas editoriales como presentación de un número. ¿Podrías decirme si estoy en lo cierto o no? Y si es así, ¿podrías investigar las causas?”. La I@ me propone un plan que suena bien y acepto. Empieza a explorar sitios web por grupos, mientras repite conclusiones parciales con mínimas variantes. La número 75 dice así:

Confirmación de la tendencia y sus causas

He encontrado evidencia que sugiere una disminución en la frecuencia de las notas editoriales en las revistas académicas. Aunque no he hallado estudios cuantitativos directos que midan este declive, la transición generalizada hacia modelos de publicación continua y basada en artículos es la razón principal. Estos modelos, que priorizan la publicación individual de artículos tan pronto como están listos, hacen que la idea de una “edición” fija con una introducción editorial global sea menos relevante. Una fuente incluso menciona explícitamente que el valor de una editorial para introducir un número de revista ha disminuido, especialmente en revistas que ya no existen en formato impreso.

Evolución del propósito editorial y nuevas formas de comunicación

El propósito de las [notas] editoriales ha evolucionado. Tradicionalmente, servían para conectar los artículos de un número, vincularlos con eventos clave o destacar trabajos importantes. En el entorno digital actual, aunque las editoriales siguen siendo plataformas para opiniones de expertos, análisis críticos o anuncios de políticas de la revista, su función de introducir una colección fija de artículos en un número específico ha disminuido. Además, la presión por el factor de impacto ha llevado a que las editoriales se utilicen como una estrategia para impulsar las citas, por ejemplo, encargando artículos de revisión sobre “temas candentes” a investigadores de alto perfil. También he notado que las redes sociales se han convertido en un recurso poderoso para que las revistas y los autores compartan trabajos recién publicados, lo que sugiere un cambio en las plataformas de comunicación editorial.

Brechas de información y próximos pasos

Aunque he reunido información sustancial sobre la disminución de las notas editoriales y sus razones, aún no he encontrado estudios cuantitativos específicos que midan este declive a lo largo del tiempo, ni información detallada sobre cómo estas prácticas difieren entre las distintas disciplinas académicas. Es posible que esta información sea escasa o no esté fácilmente disponible con las búsquedas generales. Intentaré una última búsqueda muy específica para abordar estas brechas. Si no obtengo resultados, consideraré que he alcanzado la saturación en la investigación.

¡Qué impresionante! Decir que la nota del editor puede volverse poco trascendente cuando el encargado de un monográfico escribe una introducción, ahora me suena a Pitufo tontín. Pero “investigador de alto perfil” o expresiones derivadas me podrían dar destreza para moverme mejor en este mundo. La mascota no busca en cualquier parte. Evidentemente toma lenguaje de expertos reconocidos por su rigor para implementar la evaluación entre pares. A algunos académicos que admiro les va a encantar lo del perfil. En una de esas me ligo una invitación... Para hablar por Espejito Espejito, que es lo más, ahora que superamos las pavadas que se escribían y somos científicos. Ahí me miro todo el tiempo y regulo las expresiones, quedo re bien, para mí mucho mejor. Dar clases en un aula me entusiasma tanto que los gestos se me van al tacho: un desastre. Los alumnos me perdonan y se divierten, pero me quita glamour académico. Hablando por Espejito Espejito a lo mejor subo el nivel. Al coordinador del Dossier, ¿qué le gustará que le diga? Después le pregunto a Yago qué me aconseja para causarle alto infarto y dejarlo eclipsado.

Hay causas que yo supongo y la mascota no menciona. Se concentra mucho en el argumento de la publicación continua, que es la última moda, pero la típica nota editorial tiende a perder relevancia en cualquier revista digital. Aunque se publique por números acabados y se incluya el conjunto (cosa que ya no es frecuente), Ojota Ese exige que cada artículo circule con su resumen y sus palabras clave para que pueda ser rastreado de manera autónoma, modalidad de búsqueda y lectura que ya es habitual. La nota editorial también está sujeta a las mismas reglas, pero qué sentido tiene

que ande suelta por ahí una presentación sintética de los contenidos de un número.

Yago tampoco considera las motivaciones que me hicieron dejar un par de números sin editorial. En caso de urgencia, la típica presentación se hace en dos patadas (Ojota Ese, no me corrijas las vulgaridades necesarias). Pero eso justamente me dejó de importar. Escribir una nota editorial con la intención de que valga la pena como texto que (también) circula de modo independiente lleva más trabajo. Podría ser una buena respuesta para el modo de publicación de nuestra época, pero hay otros factores que me contradicen. Aunque sean breves, llevan un tiempo mal invertido. Publicar un artículo en la revista que uno dirige da poco crédito y las notas editoriales menos que menos: no pasan por evaluación de pares, no aportan nada al CV. En estas condiciones, el tiempo para la tarea debería ser escaso o nulo por necesidad. ¡Qué buena onda con los editores todo este grupo de secuaces! ¿Qué seríamos nosotros para ustedes? No me contestan, no me muestran nada sobre nosotros. ¡Luis, volvé!, le grito al maestruli para que me resuelva el enigma. Espero y espero, pero no viene. Debe estar arreglando un entuerto teórico. Cuando anda en las nubes ni siquiera me escucha y me deja solo con los monstruitos. Sigo con el loro.

Mientras largaba párrafo tras párrafo, Yago me causó la sensación de solidez. Ahora que veo tan incompleta su respuesta eso se debilita, pero igualmente hace observaciones útiles y al parecer confirma mi idea “analizando” en pocos minutos una cantidad enorme de información. Pero de pronto miro bien y la consistencia se deshace. El proceso ha quedado interrumpido a pesar de que Yago dice haber buscado en 791 sitios web. Del lado izquierdo de la pantalla, ahora descubro el aviso de que no puede hacer eso porque es mo-del@ que hace langu@je. Claro, pensé que esta versión hacía tareas de otro tipo, pero no. Solo puede “investigar” lo que ya está escrito. ¿Tendría que haber usado otra I@? Releo con atención y ahora entiendo por qué sentí que me daba seguridad al principio. Afirma que puedo otorgarle validez general a mi hipótesis, me cumple el deseo aludiendo con tono de certeza a evidencias que, en realidad, no está en condiciones de observar, como disimuladamente confiesa después, del otro lado de la pantalla. Pero parece que encontró un solo texto con una

opinión parecida a la mía. Y tanta alharaca y palabrerío con un solo texto dudoso.

Vuelvo del futuro otra vez para decirte algo: Yago solo puede cumplir una demanda. Igual, no corrijas “deseo”. Está bien que te hayas confundido. Tenés un deseo.

Claro, no me interesa que me ande vendiendo cualquier cosa. Si no, ni me hubiera gastado en mirar bien el texto. Hay que reconocerle, igual, que arma argumentos y propone un lenguaje que puede capturar. Pero tengo más evidencias yo por haber recorrido directamente algunas revistas y sé que no son suficientes para generalizar. Voy a hacer hipótesis y hablar más que nada de mi problema.

Como en tantas universidades, hay en mi facultad un organismo dedicado a la gestión de revistas académicas. Se fundó poco después de que empecé a dirigir el *Boletín GEC* y lo transformé en revista digital. Los fundadores de ese sector se nombraron con una sigla que, por un golpe inesperado de la fortuna, ahora nos suena antipática. Se llama ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) y, aparte de apoyarnos haciéndose cargo de algunas tareas, se ocupa de asesorarnos y de cuidar que cumplamos requisitos indispensables para ser aceptados según estándares internacionales. Eso implica una carga de trabajo y una serie de obligaciones que nunca habían afectado a las editoras del Boletín en su etapa de revista impresa y que, por lo tanto, yo no esperaba cuando asumí el trabajo. Al principio sentí que la llegada de ARCA era una desgracia y que venía a controlarme más que a cuidar que me fuera bien. Por suerte, después pude elegir, entre sus integrantes, con quiénes trabajar, gente muy calificada y creativa. De alguna manera me ayudaron a asumir la nueva situación como algo propio de un cambio de época, que viene con condiciones ajenas a nuestra capacidad para decidir, pero también con un marco en el que se puede encontrar un espacio para ejercer de algún modo la libertad. De todos modos, no es fácil y cada tanto vuelve la sensación de ahogo. Quieren ayudar, no me cabe duda, lo que ocurre es que las reglas tampoco las hacen ellos y algunas me están pareciendo cada vez más sospechosas a medida que avanzo en este ejercicio, sobre todo si considero las consecuencias. Antes había percibido cuestiones aisladas y me había olvidado para poder seguir, pero ahora tomo como centro un problema

que me afecta especialmente y uso la escritura creativa para explorarlo. Entonces las cosas se van aclarando. De pronto encuentro mi manera de escribir en complicidad con el Dossier coordinado por Marcelo Topuzian: *Historia literaria comparada entre períodos: Teoría y práctica*. La escritura me está llevando a repensar una política editorial que yo mismo formulé sin darme cuenta de que correspondía a otra época y por eso empezó a molestarme. Creo que tengo que redefinir la norma para dejar de incumplirla disimuladamente y lo mejor es partir de una comprensión del dilema que se me plantea hoy comparándolo con otros tiempos, por ejemplo, los años 1980-1990, cuando Emilia de Zuleta dirigía el Boletín como revista impresa, o lo que encuentre en el camino.

El título surgió para escaparme de la ansiedad cuando finalmente llegó el día disponible para escribir, a último momento y sin un plan viable. Eso es lo que quise expresar con “Notas a destiempo”, pero de paso me pareció que la frase servía para jugar con el tema del Dossier, una alusión poco precisa pero útil para zafar. Ahora me parece que hay más capas de sentido. Voy a \$cho-lar Gargamel. Los resultados me llevan a filosofías escritas en otras lenguas, a palabras griegas o alemanas que en su uso corriente no parecen significar exactamente lo mismo que “destiempo”, pero en su versión de categorías filosóficas se tradujeron así. No son ideas surgidas de pensar el destiempo, sino el resultado de palabras extranjeras filosofadas, implantado después en mi lengua.

No tengo tiempo, me paso a Gargamel no académico. Encuentro ahí nomás una entrada de *Ahira*, un archivo digital de revistas argentinas que aprecio mucho. Gracias a *Ahira* por primera vez puedo ver la revista *Destiempo* (1936-1937), un efímero proyecto de tres pequeños números y poquísima repercusión, pero que hoy tiene otro valor porque lo idearon Borges y Bioy Casares en su debut como dúo creativo. Busco si en la primera página alguien aclara por qué eligieron el título, pero la revista *no tiene editorial*. En una revista literaria, las notas editoriales se desprenden de convenciones, no están tan necesariamente atadas al número ni a los textos que presentan, son mucho más libres, quien firma puede adoptar una posición más personal.

Leo la presentación que escribe Sebastián Hernainz para *Ahira*, exploro la revista y voy encontrando claves sorprendentes. No solo falta la sección

editorial. Bioy y Borges no firman sus textos y ponen como autoridad a Ernesto Pissavini, el portero de Bioy. Son los tiempos de *Sur*, que en 1936 tiene cinco años de vida y está ligada a la figura de Victoria Ocampo. En ese contexto, la actitud de esconderse por parte de los editores es un juego a contracorriente. Increíble haber encontrado esta revista. Son unos amigos que me vienen a ayudar del más allá. Los editores académicos tenemos más bien la tendencia a desaparecer de la revista. Empecé el ejercicio librándome de reglas académicas con la intención de buscar un motivo para el editorial. Como el género está desvalorizado y en declinación, tal vez sus convenciones puedan transformarse. Los sistemas de evaluación de revistas tampoco lo afectan con requisitos, al menos no los he visto y no los voy a buscar. Pero debería pensar bien las funciones. En este caso, la transgresión tiene sentido por el hecho de que el problema es el editorial mismo. No se trata de transformar por capricho. La revista *Destiempo* está llena de aspectos sugerentes. Sigo mirándola.

Borges se hizo cargo (sin firmar) de una pequeña sección titulada “Museo”, un collage de citas del pasado, en la última página de cada número. En cambio, en la primera, debajo del título *Destiempo*, los números se abren con textos que de diversas maneras remiten al futuro.

En el primero, Alfonso Reyes (1936) arenga a los artistas a sumarse a la vanguardia: “Llegó la hora de trabajar a *contrapelo*, despeinando y alborotando *otra vez* el estilo. Haber acertado una o dos no es razón para vivir imitándose. El pintor, por eso, ha comenzado a pintar contra la pintura [...]” (p. 1; destacados míos). El texto se llama “Donde el poeta se transforma a sí mismo”. De nuevo un parecido con mi decisión para salir del lío en este editorial. Es mágica la revista. No es que yo haya pensado en la vanguardia ni que me vaya a hacer el poeta o el escritor. Son ejercicios. Creo que se me ocurrió esta modalidad de escribir para salir de un problema porque vengo investigando empíricamente y trabajando con mis estudiantes la lectura literaria en un sentido transformador, orientado al enriquecimiento de las habilidades para elaborar cognitivamente las emociones frente a los dilemas de la acción cotidiana. Me preocupa que desarrollen destrezas para lidiar con esta época que nos pone tantas trampas. De paso a mí también me sirve muchísimo y empecé a usar la

escritura de esa manera también, hace poco. Por eso estaba latente este tipo de ejercicio.

El segundo número comienza con un acto vanguardista de Macedonio Fernández (1936), uno de sus típicos juegos con libros imaginarios supuestamente escritos en el pasado. Me lleva más tiempo comprenderlo. El tema es la problemática de la imperfección del escritor y, en ese sentido, responde al ensayo de Reyes complejizando el tema y mostrando dificultades para que logre esa transformación. Después del primer tomo de su *Metafísica* en el que creyó haber develado el Misterio, siente la necesidad de corregirse con un segundo libro “inenmendable desde el título” (p. 1), cosa que por supuesto no logra. Entonces se dedica a enumerar todos los desatinos que no cometió, entre los que rescato esto:

No he usado la “disculpa”, que obliga al lector a tener por buena la obra mediana en vista de que al tiempo de elucubrarla andaba el autor muy atareado bregando por el sustento, o con reumatismo, o con enemigos preocupantes, circunstancias que deben hacerle entender que, si no, la obra fuera perfecta; ni aquello de que “sólo me propongo modestamente llenar un notado vacío en esta materia y si eso he logrado, toda mi ambición en este librito queda satisfecha”. (p. 1)

Me afecta. No me acuerdo bien. Creo que, cuando escribí “Notas a destiempo”, supuse que si salía algo medio pobre quedaría fundamentado con ese título. Pero Macedonio tiene razón: si no tengo tiempo, libertad para plantearme la posibilidad de no hacer; si el objetivo es poco motivante, reformular con calma el plan; si logro con el texto poner una pregunta y una respuesta donde había un vacío molesto, no tiene sentido presentarlo con modestia ni con ambición. Por suerte, el ejercicio me llevó a un terreno imprevisto y el título ya no funciona como disculpa. El problema es que no sé por qué yo supuse que, si había adoptado el editorial en la revista, tenía que estar presente en todos los números. Eso lo tengo que pensar. El texto de Macedonio se llama “Metafísica: No va sin prólogo” y me vuela la cabeza. Unos me dicen “sin editorial” y a mí me parece que en mi caso sería al revés. Ahora, Macedonio me tira un enigma y sugiere que hay otro género de inicio, de presentación, que debería ir siempre. Tengo que pensar el embrollo. Es complejo entender la relación

del título con el planteo que expliqué arriba. Va a llevar un rato meterse en el asunto, así que antes presento el texto que abre el tercer número...

—Luis escuhamé, no te metás.

—¿Qué pasó? Vengo re bien con esta parte teórica, estoy embalado.

—Hay que hacer otra cosa. Ni toqués el tercer número que se pone negro.

—¿Tan grave? Adelantame algo.

—Ahora no. Tenemos que hacer otra cosa...

—Entonces sigo con Macedonio...

—No. Lleva mucho tiempo, lo estuve desenrollando para atrás, para adelante. Te dispara mil ideas. Eschuchame, ¡vengo del 3 de julio! Me re colgué escribiendo. Hay que retocar un montón, pero ya te dejé muchas partes hechas. De Macedonio sale el subtítulo que vamos a poner: editor crea con autores. Después se explica. Es un flash. Ahora que se queden con la incógnita. Allá adelante surge también la idea de que se puede sacar esta nota en serie. Eso es más para justificar la falta de tiempo o la vagancia, pero lo hacemos pasar por vanguardista. Lo sacamos así, como quede. No te hagás drama. Se completa después. Aprovechamos las versiones de Ojota Ese. Ahora tiene que salir el número y no dijiste nada de las autoras, los autores. Te equivocaste en una cosa que no me dio tiempo de volver. Vamos a hacer así. Mejor no terminás vos solo. Cada uno por su lado nos enroscamos un montón. Hagamos como en clase, armamos un ping pong y no lo tenemos que ordenar. ¿Te parece?

—Y bueno, si ya es 3 de julio... ¡Cómo te demoraste tanto! Hay como tres cucardas que ahora no vamos a tener... Ya sé que no nos gustan y menos que se vean tan grandes, mejor abajo chiquitas. Pero hay que tenerlas.

—No sé, después vemos con ARCA. A mí me jode más el ranking de Gargamel metido en la página. Pero no le tiremos más fardos, pobrecitos, que ya bastante tienen con aguantárselo a él. Hay que agradecerles. En este número nos ayudaron un montón. Y también a nuestro equipo, que en este número les dimos poquita tarea. Pero Inti Bustos nos ayudó y Silvina Bruno se está ocupando de una misión importantísima en el pasado. Silvina, no te quedes allá. Volvé. Betty también nos ayudó leyéndonos y

aprobándonos la primera parte de este texto, que era súper recatada. Seguro que igual nos dice que este le gusta. Es un amor.

—Y la tapa de la Clara Muñiz está buenísima. Una genia como siempre. Encima a veces nos lee el Boletín y nos comenta cosas. Y el Juan Barocchi nos re maquetoó la maqueta. Y volvió el Facundo Price, que es un capo y nos va a escuchar lo del ránking. A lo mejor nos argumenta otra cosa, pero nos va a escuchar. Un abrazo, Facundo. Mirá, antes de que me empecés a tirar las preguntas sobre el dossier para ver si me lo leí bien. Te hacés el disimulado con el cierre, pero me querés tomar prueba... Antes quiero decir que, aparte, el número tiene un artículo sobre narrativa venezolana contemporánea. El tipo vive en Estados Unidos. ¡Somos internacionales! No sé cuánto Gutiérrez Plaza se llama. Te enterás un montón de cosas de literatura venezolana que nosotros no tenemos ni idea. Después hay una entrevista a Carlos Liscano hecha por alumnos de secundaria geniales. Me encantó. Gracias a las profesoras Ibarra Curri y Marín que tuvieron esa idea espectacular. Y una reseña sobre un tema que nos desayunamos recién ahora. Juliana Piña nos la mandó. Es de un libro sobre literatura y ceguera. O no sé cuál era la palabra. Porque es como que hay grados de ceguera, no es blanco o negro. Ahí está Borges, que ahora se hizo amigo nuestro.

—Eso fue un golazo. Si no nos cucardean por eso, no sé por qué sería. Ya está. Tengo acá una listita de preguntas o ganchos para decirte. Lo primero: tirás una frase que queda medio colgada. Vos decís: cuando no escribí notas “no imaginé gente notando la falta”. Ampliá eso, por favor.

—¿Qué es esto? ¿Una entrevista? ¿Terapia? Y que por un lado salí de la culpa rápido, pero por otro la razón es medio triste, porque es como que la nota del editor no importa. A mí eso me da lástima porque yo trabajo mucho en el Boletín, le pongo onda. Por ejemplo, a veces me dicen que los trabajos habría que leerlos rapidito, por encima, pero no me sale, porque me gusta la tarea, aunque me canse. Y siempre hay personas del otro lado. Me las imagino cuando leo los artículos. Supongo que nos pasará a todos. A veces me imagino a alguien joven y si llega una evaluación pidiendo modificaciones y explicando poco, le hago unas ampliaciones en los márgenes. A veces alguien me causa admiración y también me fijo en todo lo que se le pudo haber pasado. No sé, me parece una parte importante del trabajo, no un dato menor.

—¿Y qué relación tiene eso con lo que me preguntaste cuando no pude volver, cuando me preguntaste qué somos nosotros para el brujo?

—A veces siento (últimamente menos y en algunos números no porque hubo comunicación con los coordinadores o los autores), pero a veces siento que los autores suponen que del otro lado no hay nadie. Muchos no se dan ni cuenta del trabajo que hago o que hacemos y no responden el mail en el que les aviso que se publicó el número. Me parece raro. ¿Pensarán que del otro lado hay una especie de multiprocesadora de textos? No entiendo que no se den cuenta de que hay trabajo. A veces te mandan textos que son una falta de respeto. Debe ser gente que publica un montón, porque entienden que les tenés que arreglar todo. A veces, al principio, cometí el error de hacerlo, pero ya no. Igual cuando llega algo así es muy molesto. Pero creo que eso pasa un poco por la banda de secuaces que armaron una alianza para que cada uno se encargue de una parte. Uno te pone reglas para que la cientificidad implique no verse ni hablarse. Otro te pone el sistema para que eso funcione y separa todos los artículos, para que los autores no se sientan nunca juntos y compitan eternamente. Otro es la aspiradora a donde va a parar todo lo que se publica. Y todos juntos nos llenan de números, gráficos de barras, ránkings. Yo creo que eso no mide la calidad. Hará ese trabajo de dar o quitar valor de una forma distinta a como ocurría antes. Pero creo que es un motor de desprestigiar generalizado. A todos, te vaya bien o mal. Habría que preguntarse si en general no nos va peor y entonces a lo mejor llegamos a conclusiones fácilmente.

—Bien, yo estoy te acuerdo. Te aprendiste todo, ja. Una cosa que no se termina de entender es por qué hiciste tanto esfuerzo en tratar de escribir en la nota si no tenías tiempo y otras veces ya la habías dejado vacía.

—Ah, porque este fue uno de esos casos en que nada de eso pasó. No lo sentí de parte de nadie. Con Topuzian hablamos bastante durante el proceso, que ya llega tal artículo, que ya llega el otro. Con todos los autores crucé unas líneas muy amables e incluso afectivas durante la edición. Fue muy lindo. Además, el dossier es genial. Cuando empezaron a llegar los trabajos me empezó a encantar. Son todos buenísimos. Y el procedimiento ideado por Marcelo es muy interesante y tremendamente productivo. Acá está también. En un momento me dieron ganas de estar adentro del

dossier, pero no llegué. Y ahora no quería dejar de escribir con ellos y ellas. Como juntarme con gente de la que podés aprender un montón o podés tener charlas súper interesantes. A mí eso me pasa siempre. Cuando alguien me parece así, me quiero juntar. Qué sé yo. Es normal.

—Ahora te tengo que decir el error que te mandaste. Mirá, me parece muy bonito que hagas estos juguetes (vamos a ver cómo nos va con Ojota Ese), pero sigue siendo una revista académica y hay una parte en la que se te olvidó algo. Dijiste que no habías pensado en la vanguardia cuando comentaste a Reyes. ¿Estás seguro?

—Ah, sí, es verdad, es que estaba tan capturado con la revista esa. Pero sí, leyendo todos los artículos pensé en vanguardia, experimentación, ganas de salir del lugar en donde estamos, empuje. Y aparte Topuzian dice explícitamente en su artículo que lo que importa con la propuesta es experimentar y que eso puede transformar la visión que tenemos sobre algún período histórico. Leyendo algún artículo, no me acuerdo cuál, sentí como que a esa persona le hubiera gustado poder largarse a hacerlo, pero la estructura del artículo lo impide. No sé si es así o yo lo proyecté y ahí empezó a surgir esto, que es como un procedimiento equivalente al del dossier llevado a otro tipo de escritura. Creo que la idea empezó a surgir leyendo el dossier, pero después se me olvidó y la tuve que recuperar. O esa es la sensación que tengo después de haberlo escrito. Que es algo así: yo siento que las notas editoriales andan tan desvalorizadas que no sé qué hacer. Ellos y ellas tal vez puedan sentir ganas de otro tipo de escritura en algún momento. Es como agarrar este espacio que quedó por ahí para convertirme en ayudante. Igual que los autores conmigo, que me fueron dando tantas ideas.

—Muy lindo todo, pero pidiendo disculpas por cortar, voy a tener que volver al principio. No te quise decir antes para no preocuparte y que pudieras hacer esto. Pero sí te tengo que advertir. Te vas a encontrar con un texto... ¿Cómo te explico? Que te va a chupar la energía. Te vas a meter en un túnel negro, largo, que no se termina y eso que el texto es cortito. A mí me costó muchísimo salir, casi me petrifico, así que te tiro unas líneas. Te vas a encontrar con Gargamel o algo por el estilo, pero escrito hace 100 años. Es literatura adulta, pero viste que acá mezclamos un poco. Vas a necesitar ayuda. Hoy te paré, porque esa persona no estaba disponible. No sé qué

cosa estaría haciendo que sea más importante que esto, pero es una persona muy ocupada, hay que tenerle paciencia. Es la profesora de Transformaciones. Ya la conocés. Si se demora un poco, esperá, aguantá, probá con algún hechizo para zafar. Espero que te vaya mejor que a mí. Después de eso todo fluye mejor, pero el episodio que viene es más bravito.

Referencias

Fernández, M. (1936, noviembre). Metafísica: No va sin prólogo. *Destiempo*, (2), 1. Recuperado de Ahira: Archivo Histórico de Revistas Argentinas, presentado por S. Hernainz. <https://ahira.com.ar/revistas/destiempo/>

Reyes, A. (1936, octubre). Donde el poeta se descubre a sí mismo. *Destiempo*, (1), 1. Recuperado de Ahira: Archivo Histórico de Revistas Argentinas, presentado por S. Hernainz. <https://ahira.com.ar/revistas/destiempo/>



DOSSIER

Historia literaria comparada entre períodos: Teoría y práctica

coord.

Marcelo Topuzian

Historia literaria comparada entre períodos: teoría y práctica

Comparative Literary History across Periods: Theory and Practice

Marcelo Topuzian

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

mtopuzian@gmail.com • <https://orcid.org/0000-0003-3492-3199>

Recibido: 15/05/2025. Aceptado: 28/05/2025.

Resumen

La motivación de este número monográfico es especulativa, dado que, aunque la comparación histórica debería ser clave en los estudios literarios, recientemente ha sido marginada. La desconfianza en una historiografía literaria de largo alcance se debe en parte a la crisis del universalismo humanista europeo y a la influencia del poscolonialismo, que ha promovido una prevención contra relatos históricos a gran escala. Los giros cultural, archivístico y empírico-materialista en las humanidades han transformado la historiografía literaria, imponiendo un contextualismo radical que ha limitado la capacidad de conectar el pasado con el presente. Sin embargo, desde principios del siglo XXI, han surgido intentos para reconsiderar la historia literaria, incorporando perspectivas globales y herramientas digitales. Este *dossier* busca examinar la posibilidad de comparar fenómenos literarios de diferentes épocas, explorando prácticas, formas y sistemas literarios. A modo de ejemplo, se analiza la disidencia en literatura a partir de la comparación de obras de Miguel de Unamuno, Miguel Espinosa y Cristina Morales.

Palabras clave: historia literaria, literatura comparada, contextualismo, disidencia

Abstract

The motivation for this dossier is speculative, given that, although historical comparison should be key in literary studies, it has recently been marginalized. The distrust of a far-reaching literary historiography is due in part to the crisis of European humanist universalism and the influence of postcolonialism, which has promoted a caution against large-scale historical narratives. Cultural, archival, and empirical-materialist turns in the humanities have transformed literary historiography, imposing a radical contextualism

that has limited the ability to connect the past with the present. However, since the beginning of the 21st century, attempts have emerged to reconsider literary history, incorporating global perspectives and digital tools. This dossier seeks to examine the possibility of comparing literary phenomena from different periods, exploring literary practices, forms and systems. As an example, dissidence in literature is analyzed by comparing works by Miguel de Unamuno, Miguel Espinosa and Cristina Morales.

Keywords: literary history, comparative literature, contextualism, dissidence

Conviene comenzar la presentación de este *dossier* del *Boletín GEC* con una aclaración o, como se dice hoy, un *disclaimer*: la motivación inicial de esta publicación fue enteramente especulativa. No partimos de andamiajes teóricos sólidamente asentados ni de resultados finales de investigaciones de largo plazo. Solamente nos guio la intuición –respaldada, es cierto, por una experiencia de trabajo en investigación literaria entre fines de los años noventa del pasado siglo y el presente– de que la comparación de fenómenos distantes en el tiempo puede introducir un aporte interesante a los propósitos actuales de la disciplina; y también de que esta operación de conocimiento no estaba siendo aprovechada y, por razones a que nos referiremos parcialmente en lo que sigue, incluso se encontraba inhabilitada o vedada en el escenario contemporáneo del estudio de la literatura.

En síntesis, ¿pueden compararse hoy fenómenos literarios pertenecientes a distintas épocas? Una primera respuesta, ingenua quizás, sería que no solo pueden, sino que deben. Tras su cuestionamiento, entre, *grosso modo*, los años sesenta y los ochenta del siglo pasado, es decir, los del apogeo y la hegemonía de la teoría literaria, la historia de la literatura, como ocupación y práctica, pero sobre todo como cosmovisión y guía para el estudio de la literatura, recuperó, por lo menos desde fines de los noventa, parte del impulso que la había hecho convertirse en el modo privilegiado de aproximarse a esta forma verbal de arte desde por lo menos la segunda mitad del siglo XIX, la época de la conformación definitiva de los cánones literarios nacionales europeos. Así, la comparación histórica habría debido constituirse nuevamente como una herramienta clave para producir conocimiento; sin embargo, no fue ni es así, a pesar de los intentos que existieron en ese sentido.

Para corroborarlo, basta contemplar las líneas mayores de las investigaciones en literatura comparada durante las últimas décadas. Es palpable en ellas —salvo excepciones que consideraremos más adelante— una marcada desconfianza por la práctica de una historiografía literaria dotada de alcance temporal extenso, capaz de incluir en su incumbencia autores, obras o fenómenos pertenecientes a épocas, períodos o siglos diferentes. La razón principal de esta reacción tiene que ver con un rechazo del antiguo modelo de análisis filológico comparatista que se arrogaba el derecho de abarcar bajo una única mirada —la suya— las literaturas en todas las lenguas, de todas las épocas y de todos los pueblos de la humanidad, a lo largo de toda su historia, desde los clásicos hasta las vanguardias. Esta omnipotencia escópica fue puesta en entredicho cuando entró en crisis el idealismo humanista europeo en que se amparaba, como resultado de la visible y activa repulsa del anticolonialismo y el antimperialismo, que, especialmente durante el siglo XX, y como reacción frente a las opresivas políticas educativas, culturales y simbólicas de la metrópoli, enfatizaron crecientemente la importancia de la literatura y las artes en los combates por la independencia. El impacto del poscolonialismo y de la teoría poscolonial en el estudio de la cultura en general y especialmente en la literatura comparada —justificado por el impulso eminentemente simbólico y cultural de que se había ido dotando la empresa imperialista, y que había ido acompañando el giro de su carácter inicialmente territorial, militar y geopolítico a formas predominantemente económicas y financieras— promovió una lógica prevención contra las formas historiográficas de amplia extensión y largo alcance que habían sido características de los relatos imperialistas que hacían de la civilización europea la realización y el fin últimos de la humanidad como tal. La crisis del universalismo humanista europeo tuvo un claro correlato en la sospecha ante las historias abarcadoras, sumatorias e integradas: quizás no haya sido otra cosa aquello que, en su momento, se llamó, también muy eurocéntricamente, “el fin de los grandes relatos”.

La historia literaria reciente tuvo que hacerse en el espacio estrecho que le dejaron el humor anti-teoricista a que dio lugar el debilitamiento del estructuralismo y el posestructuralismo, la agenda poscolonial en la literatura comparada y, además, la propia pérdida de importancia, interés

y hegemonía de la literatura entre los discursos públicos, bajo un sistema de las artes completamente transformado (o desarmado) y en el que la ficción narrativa extensa encuentra en los medios audiovisuales realizaciones cada vez más complejas y virtuosas. Sin embargo, la generalización de la conversión corporativa de las instituciones de educación superior y los recortes de cargos y financiamiento que inevitablemente conlleva no han logrado todavía rebajar del todo –posiblemente gracias a la propia inercia y a la autonomía relativa de aquellas– el lugar privilegiado que aún poseen las letras en la formación en artes y humanidades. Así, los investigadores en literatura, cuyo estudio todavía está asociado con lenguas y culturas nacionales –y por lo tanto con una historia que tuvo como objetivo central el descubrimiento y la puesta en valor de un acervo orientado a la emancipación de la nación a través de la soberanía de un Estado propio, operación característica de la época de los conflictos imperialistas por la hegemonía mundial– debieron encontrar nuevas formas de legitimar sus tareas en condiciones cada vez más obviamente diferentes de las que habían servido de origen y motivación para la infraestructura constitutiva de sus propios campos de trabajo y saber, las literaturas nacionales y la literatura comparada.

Nos referiremos ahora muy sumariamente al impacto que tuvieron específicamente sobre la práctica historiadora en la investigación literaria los giros cultural, archivístico y empírico-materialista en las humanidades. Me refiero así a los movimientos que, primero, hicieron del arte literario, con el objeto de quebrar las crecientes limitaciones de la estética idealista, una manifestación más de la cultura, entendida en este caso precisamente, y de manera claramente reactiva, como un conjunto de fenómenos, prácticas, actores y productos que no guardan entre ellos ya los límites que les había impreso el sistema de las artes hasta entonces dominante. Pero el giro cultural no implica solo el fin de la “gran división” entre arte y cultura de masas, y de las divisiones entre las distintas artes (aunque, por supuesto, refuerce también considerablemente la división también grande entre las actividades académicas y las “profanas”, *freelance* o independientes), sino especialmente de la que permitía establecer ámbitos de pertinencia y especificaciones, consensuados profesionalmente, a partir

del cúmulo generalizado e ilimitado de informaciones y valoraciones de que es objeto y que genera la literatura.

Fue enormemente productiva, para unos estudios superiores en literatura liberados de las constricciones estéticas tradicionales, la ampliación de sus contextos de referencia. Una de las consecuencias del giro cultural y de esta radicalización de la contextualización fue la promoción del archivo a contexto mayor para la investigación literaria. En ella se reunieron tanto la posibilidad de asociación metodológica con las ciencias sociales que habilitó la consideración post-artística de la literatura, como el debilitamiento de los cánones literarios nacionales: el trabajo de archivo cuadra con la descripción material de la labor de un investigador científico y a la vez opera deconstructivamente sobre un canon que siempre implicó un recorte sobre el archivo que ahora se percibe o se exhibe como –inevitablemente– arbitrario, parcial o limitado. El archivo impone una delimitación documental a la contextualización radicalizada de la literatura, pero con el objeto de reponer como contextos fenómenos que la canonización literaria y su celebración artística nacional dejaron de lado, minimizaron u ocultaron. El archivo impugna, concebido y usado de este modo menor y disruptivo –desde el detalle desatendido a la multiplicación de las variaciones– cualquier idea de continuidad histórica, pero sobre todo la de una literatura nacional. En este sentido se orientaron también los movimientos empírico-materialistas en el estudio de la literatura de las últimas décadas. El lingüisticismo textualista característico de la época de la hegemonía de la teoría literaria cedió su impulso normativo en los estudios literarios a una variedad de otros materialismos: la historia del libro y editorial, los estudios del cuerpo, la biopolítica, los estudios de objetos, etc. Estos enfoques tan diferentes entre sí tienen un elemento notable en común: se referencian en cómo Michel Foucault reconfiguró las tareas de la disciplina histórica, cuya metodología, desde muchas de estas perspectivas, se constituye básicamente como una verdadera ontología, más que como el relato integrado de cosas sucedidas.

En todos estos giros, el historicismo pasa a definirse como un contextualismo radical que tiende a hacer de la situación más inmediata de los fenómenos literarios un referente cada vez más difícilmente superable a la hora de estudiarlos, equivalente en esto al fetiche en que en otro

momento se convirtió la obra en sí a partir del fundamentalismo de algunos cultivadores de las escuelas críticas formalistas. Esto ha supuesto, en la práctica, una similar restricción de la actividad interpretativa, que, si bien se encuentra, de manera saludable, cada vez más históricamente enterada y documentada, a la vez se ve cada vez más impedida de establecer relaciones significativas no solo con el presente, sino también con un curso de la historia cuya continuidad se presenta, desde este contextualismo radical, como asociada intrínsecamente a una teleología o una metafísica fundamentalistas. Este positivismo contextualista, asordinado y subterráneo, pero muy determinante, embarga a una enseñanza y una investigación académicas preocupadas razonablemente por sus credenciales y validación científicas –en un escenario de austeridad y recortes en la educación superior–, pero poco atentas a su orfandad creciente frente a otras de sus fuentes de legitimación, de carácter social o político: privilegiadamente, el rol que las filologías y la crítica y la historia literarias tuvieron en el proceso laborioso y secular de conformación del estado nacional moderno, hoy tironeado tanto por la conformación de bloques comerciales y de poder regionales y globales, como por la prédica sostenida en su contra de oligarquías tecnológicas que ya no consideran un crédito valioso sus premisas ilustradas y liberales originales –el estado de derecho y la soberanía monetaria–.

Sin embargo, hay que decir también que, desde principios de este siglo, los estudios literarios han venido registrando este estado de cosas y, movilizados por su inscripción en un sistema de investigación científica renovado que incluye de pleno derecho a las humanidades, han abierto algunas vías de estudio de la literatura capaces de considerar su historia a una escala mayor que la que impuso dicho contextualismo radical. Un primer impulso provino, como consecuencia probablemente indirecta, del impacto de la condición poscolonial sobre la literatura comparada que mencionamos más arriba: la incorporación de la distancia espacial y la distribución geográfica al estudio de la literatura –en algunos casos, bajo la figura de la denominada “literatura mundial”– hizo que el necesario cambio de escala implicara también reflexiones coincidentes de alcance temporal e histórico. Ya *La República mundial de las Letras* de Pascale Casanova (2001) fue un ejemplo muy visible en este sentido, a partir de la

conversión de la distancia espacial en temporal que supone su manera de vérselas con la distinción entre centro y periferia. La apelación a la gestión y análisis de grandes masas de datos y textos a través de instrumentos informáticos en los estudios literarios, cuyos primeros resultados visibles datan de la primera década de este siglo, también dio lugar a un interés por la larga duración histórica, si es que no fue ella misma motivada por esos desarrollos técnicos, especialmente si se tiene en cuenta el rol jugado en ellos por Franco Moretti, discípulo y continuador, por estos medios, de Fredric Jameson, último baluarte de la invención teórica y categorial para el estudio histórico de la literatura y heredero de los grandes debates entre formalismo y marxismo que caracterizaron la crítica literaria durante el siglo XX. Cabe mencionar también intentos más recientes, provenientes del amplio campo de la literatura comparada, por generar un instrumental crítico y teórico capaz de realizar análisis de dimensión histórica amplia: el estudio de los “mundos literarios” de Eric Hayot (2012), la “periodología literaria” de Ted Underwood (2013), el enfoque “ecológico” de Alexander Beecroft (2009, 2015), la reconsideración del cosmopolitismo de Mariano Siskind (2016).

Pero el propósito de la convocatoria a este número monográfico no fue revisar o promover estos indicios teóricos de una posible renovación de los estudios históricos en literatura, sino partir de sus mismas bases: la viabilidad y el sentido actuales de una comparación entre fenómenos literarios concretos pertenecientes a diferentes períodos —obras y autores, sí, pero sobre todo prácticas, formas, procedimientos, dispositivos, soportes, instituciones, poéticas, modos de leer, de escuchar o de circular, e incluso completos sistemas literarios—. Por supuesto, la expectativa —creo que, al menos en parte, satisfecha— también era que, de todos modos, esto diera eventualmente lugar a una reflexión autoconsciente sobre las posibilidades actuales de una nueva historia literaria de larga duración. Se volvía especialmente interesante la sugerencia de, por ejemplo, periodizaciones diferentes a las de las épocas literarias dominantes o ya sedimentadas, o nuevas categorías de análisis histórico.

Hay antecedentes, en este sentido, en la historia comparada¹. Su aporte principal tiene que ver con problematizar la conformación misma de los objetos comparativos. La tradición de la literatura comparada, en cambio, siempre había partido de un modelo en el que obra, autor y, quizás, sociedad, se constituían como objetos fijos y preexistentes de cualquier comparación, aunque luego esta se volcase a rasgos históricos, sociales, biográficos, temáticos o estilísticos específicos (siempre, además, en el marco de literaturas o lenguas definidas previamente como nacionales). Los objetos comparativos dependen en su misma conformación de concepciones previas de los materiales de la comparación, pero esa dependencia no es una determinación completa y está sujeta a reelaboraciones en el curso del proceso de la comparación que pueden forzar una reconsideración más amplia de esas concepciones previas. Probablemente no convenga apresurarse, en el marco de esta presentación, a sacar conclusiones filosóficas sobre el carácter dialógico o dialéctico del objeto comparativo, pero es evidente que aquí nos encontramos con uno de los hilos principales de las cuestiones teóricas en juego en esta propuesta. Además, otro aporte crucial de la historia comparada, también desatendido por la literatura comparada clásica, apunta a la comparación de procesos más que de objetos estáticos como las obras y sus rasgos temáticos o formales: son los fenómenos de cambio histórico lo que interesa a la comparación, antes que su sedimentación en obras, formas o instituciones. Pero estos cambios no se dan necesariamente de una vez y en bloque, ni por etapas progresivas hasta alcanzar un “modelo terminado”, como solía presuponer la periodización literaria (esta, por el contrario, debe ser concebida más bien como un juego de restricciones y habilitaciones, es decir, como disposición de un campo de posibilidades histórico, no como postulación de modelos ideales para las prácticas). Por último, la historia comparada supuso una reevaluación completa de la relación entre la interpretación y los datos, se trate o no de grandes volúmenes de información, en que la especulación sobre intenciones y motivaciones de los actores orientadas a un fin conocido de

¹ Para las consideraciones de este y los siguientes dos párrafos, se demostraron indispensables Tilly (1991) y Welskopp (2010), y también la inspiración de Manovich (2016).

antemano, característica tanto de la sociología clásica como de la literatura comparada, cede su lugar a otro tipo de trabajo interpretativo, que, sin embargo, de ninguna manera –vale explicitarlo– puede ser excluido para que simplemente “hablen los datos”. Es cierto que asuntos que antes no se podían manejar a partir del análisis de datos, es decir, de los que se suponía que solo se podía tener experiencias cualitativas especulativas o pseudo-empáticas, hoy son “datables”, es decir, se pueden gestionar, al menos en parte, de acuerdo a datos (especialmente si estos son digitales desde el origen, se encuentran digitalizados o surgen del análisis de material previamente digitalizado). Cabe destacar, en relación con las preocupaciones de este *dossier*, la ampliación de los materiales de la actividad histórico-interpretativa que esto supone, ya no limitada exclusivamente a operar sobre lo típico o lo canónico de un período histórico, por ejemplo, y habilitada a establecer series extensas que permitan describir procesos específicos sin recurrir a presupuestos teleológicos o a lógicas evolucionistas rígidamente unidireccionales, como las clásicas de la modernización o la autonomización de la literatura (o, por el contrario, de sus también rígidos contrarios, la posautonomía o la inespecificación).

Probablemente el aporte principal de la historia comparada consista en precisar que ni lo histórico ni lo social son campos consistentes en sí mismos, como tales, integrados, coherentes y ya “servidos” para que se opere sobre ellos el análisis y la interpretación: todo depende del marco, la escala y el alcance de esas operaciones, que no son, ellos mismos, un dato ya contenido en el objeto de investigación (la obra, por ejemplo), ni tampoco resultado del simple capricho del investigador (su gusto, por ejemplo). No siempre generalizamos ni comparamos del mismo modo: la formalización y la tipificación indispensables, aunque sea de modo implícito, en cualquier comparación, no surgen como meras abstracciones o reducciones arbitrarias, ni encarnan la esencia metafísica de los fenómenos o la norma de su deber ser, sino que son modelos heurísticos contruidos con el objetivo de hacer lo más significativa posible, en relación con un conjunto de problemas y en un estado determinado de la investigación colectiva, la operación comparativa.

Por supuesto, la historia comparada no es una disciplina establecida y uniforme, y no está exenta de debates internos y con otras perspectivas de análisis histórico. Uno de ellos tiene que ver con la relación entre la comparación y el estudio de transferencias culturales: ¿cómo influyen sobre la comparación de dos fenómenos en la investigación los antecedentes de una historia de contactos efectivos, ya sea entre culturas o sistemas, ya sea, en lo que aquí nos concierne, entre épocas? Además, ¿cuáles serían esas culturas o sistemas? ¿Las naciones? ¿Y esas épocas? ¿Los períodos ya secularmente establecidos por la tradición histórica? Otro debate, central, corresponde a la reflexión teórica: ¿hasta dónde y cómo influyen en la operación comparativa misma los marcos interpretativos de los investigadores? ¿Cuán peligroso es el riesgo de que la comparación imponga sesgos inaceptables a los materiales de que se sirve? ¿Se puede y tiene sentido formular un marco teórico global o universal para las comparaciones históricas, o una empresa tal siempre implica compromisos normativos que echan a perder la historicidad de la investigación? ¿Corresponde entonces establecer y explicitar los límites entre teoría e historia, o conviene al trabajo del historiador una indiferenciación estratégica que le permita historizar la propia formación de conceptos historiográficos? ¿No se corre el riesgo de invisibilizar y así sustraer a la reflexión el marco del propio investigador? En este sentido, otra discusión mayor concierne a las esferas y los niveles de la comparación: ¿cómo especificarlos y relacionarlos? ¿Se puede tratar del mismo modo, a la hora de comparar, un acontecimiento político, una crisis económica, un dispositivo tecnológico, una variación lingüística y un procedimiento literario? Y si no, como es evidente, ¿cómo comprender las lógicas de su diferenciación sin presuponer criterios mecánicos preestablecidos, como los de la modernización y la división en esferas?

La tradición específicamente francesa de la *histoire croisée* (Werner y Zimmermann, 2003) se centra en la comparación del material interpretativo, los útiles intelectuales y las metodologías de los historiadores ante un hecho o fenómeno determinados, aunque también tiene en cuenta los diferentes puntos de vista de los actores involucrados en ellos. Se diferencia de la historia comparada, tal como acabamos de presentarla, en su énfasis en dichos aspectos y en que deja completamente

de lado la pretensión “macro” de aquella, es decir, el propósito sistémico, generalista. Estudia la conformación histórica de un objeto de estudio determinado, los marcos conceptuales y las categorías con que se piensa, y cómo se fue constituyendo históricamente el problema de investigación en que ese objeto se inscribe. En cierto modo, se trata de una forma de contextualizar radicalmente la práctica del investigador, siempre situada en una historia local propia, y de hacer visible su propio rol para la investigación histórica; y, al mismo tiempo, revisar críticamente la noción misma de contexto, que no puede utilizarse de manera simplemente genérica y preestablecida, como si no exigiera definición conceptual alguna. La *histoire croisée* reivindica el estatuto de verdadero conocimiento histórico, aunque específico, para los resultados de este trabajo de investigación centrado más en el análisis comparativo de marcos histórico-interpretativos que en la producción de información factual fidedigna acerca del pasado. La exposición de la pluralidad, la complejidad y las diferencias entre dichos marcos es, en sí misma, parte del conocimiento histórico. Estos objetivos se revelan como especialmente pertinentes en relación con unos estudios literarios, comparados o no, que, si bien siguen recurriendo al archivo para descubrir nuevos materiales o promover otros dejados de lado –quizás, hoy, incluso demasiado–, se ocupan principalmente de producir nuevas formas de acercarse a la literatura del pasado, para lo cual deben inevitablemente reflexionar sobre las interpretaciones anteriores y sus fuentes y marcos teóricos.

Pero el propósito de la convocatoria a este número monográfico no fue revisar o promover estos indicios teóricos de una posible renovación de los estudios históricos en literatura, sino partir de sus mismas bases: la viabilidad y el sentido actuales de una comparación entre fenómenos literarios concretos pertenecientes a diferentes períodos –obras y autores, sí, pero sobre todo prácticas, formas, procedimientos, dispositivos, soportes, instituciones, poéticas, modos de leer, de escuchar o de circular, e incluso completos sistemas literarios–. Por supuesto, la expectativa –creo que, al menos en parte, satisfecha– también era que, de todos modos, esto diera eventualmente lugar a una reflexión autoconsciente sobre las posibilidades actuales de una nueva historia literaria de larga duración. Se volvía especialmente interesante la sugerencia de, por ejemplo,

periodizaciones diferentes a las de las épocas literarias dominantes o ya sedimentadas, o nuevas categorías de análisis histórico.

A modo de ejemplo: literatura y disidencia

Algo del sentido y el propósito de esta convocatoria se materializó a partir de una reflexión colectiva sobre la disidencia en literatura, en el marco del proyecto UBACyT 2023 “Utopía y contracultura: disidencia y Estado en la literatura española de la Edad de Plata y de la Transición”. Resultaba sorprendente para nosotros que, tras décadas de pérdida de centralidad y hegemonía entre los discursos públicos, la literatura no se hubiera desprendido, sino continuado enorgulleciéndose –sobre todo bajo la mirada de la crítica literaria académica– de sus credenciales de resistencia, rebeldía, disidencia, crítica, deconstrucción, etc. frente a los discursos y saberes dominantes. De todos modos, también parecía lógico que, distanciada ya de los factores sociales y políticos que la convirtieron, según la definición de Itamar Even-Zohar (1996), en un “*indispensabilia* del poder” (pp. 44-45); es decir, lejos de las coordenadas bajo las cuales fue objeto tanto de censura y persecución, como de halago y financiamiento por parte del poder político, dada su capacidad para intervenir en los asuntos públicos, la literatura se refugiara en un carácter constitutiva y arbitrariamente disidente, en un mundo en que la legitimación y la normalización de las costumbres y comportamientos sociales prefieren hace tiempo otros medios más efectivos, de mayor alcance y difusión. Sin embargo, nada indica que siempre haya sido así, o que seguirá siéndolo.

Por ello, la insistencia sistemática de la crítica en el carácter disidente de la literatura demanda más que nunca un acercamiento histórico de larga duración, pero a la vez específico, es decir, conceptualmente orientado con claridad al tratamiento del problema de la disidencia en literatura como tal, no a su habitual expansión a cuestiones ligadas tanto con la crítica social, como con la transgresión literarias, que son asuntos diferentes.

La disidencia literaria estuvo, durante la segunda mitad del siglo XX, muy ligada a la disidencia política, y fue, bajo este formato, frecuente sobre todo dentro de los países de la órbita soviética. El disidente se definía entonces por oponerse a las políticas de un Estado (totalitario), es decir, se

caracterizaba por encarnar la libre expresión en un contexto de censura y persecución ideológica. Aleksandr Solzhenitsyn y Vaclav Havel –autor este último de *El poder de los sin poder*, un ensayo clásico sobre este tema– pueden considerarse exponentes típicos de este modelo de disidente, y vale la pena destacar la centralidad que en su disidencia poseía la literatura como encarnación más palpable de las libertades de opinión y expresión.

Es historia conocida, sin embargo, que mucho antes del final de la Unión Soviética y el Pacto de Varsovia, ya a partir de los años cincuenta y sobre todo durante los sesenta, el fenómeno se extendió a las sociedades occidentales y sufrió modificaciones cruciales. La disidencia fue dejando de estar eminente y principalmente motivada por razones políticas, primero, y luego, de erigirse exclusivamente contra el Estado, al menos si se lo concibe limitadamente como institución de gobierno, garante del orden público y administrador de las fuerzas de seguridad. Al mismo tiempo, dejó de pensarse como privativa de individuos, y se amplió a grupos y movimientos sociales, unidos por identidades oprimidas compartidas (raciales, étnicas, de género) o preocupaciones comunes (pacifistas, ecologistas, legales y jurídicas, etc.). Si bien estos grupos hacen sus reivindicaciones ante el Estado, al que reclaman otorgamiento de derechos y protección legal e institucional, al mismo tiempo es evidente que sus disidencias no lo son solamente respecto de políticas de Estado (censura, represión, persecución), sino de comportamientos extendidos y dominantes en la sociedad o en algún ámbito o grupo determinados. Más cerca en el tiempo y en el caso de la militancia ligada con la sexualidad y el género, el término disidencia se ha usado específicamente para manifestar un desacuerdo interno con el tipo de reivindicación y la política seguida por los colectivos LGBT a propósito de la diversidad sexual. En todos estos casos, la presencia de la literatura ya no es un elemento central de la disidencia y a menudo resulta facultativa o está completamente ausente.

La formulación teórica más acabada y actual de la relación entre disidencia, literatura e historia, muy informada por todos estos antecedentes que acabamos de resumir sumariamente, es la de Daniel Link en su libro *Clases. Literatura y disidencia* de 2005, pero reeditado este mismo año. Allí, el autor diseña un aparato de lectura y crítica literaria que vuelve a poner en su centro mismo la disidencia. El problema

historiográfico fundamental que este movimiento implica es que, como afirma Link (2005) en la primera página de su libro, “no sabemos cómo funciona el cambio histórico, o lo hemos olvidado” (p. 11). Reiterará luego que “éste no es un libro de historia” (pp. 15, 17): al tratamiento del tema de la disidencia en literatura no le convendría el enfoque propio de una historia continua o coherente. La razón es que ya no podemos “seguir aferrándonos a los esquemas de la superación futura” (p. 14), es decir, a los de la “imaginación dialéctica” (p. 14) que ve en la historia un camino hacia un objetivo virtuoso como la modernización, a través del cual lo que alguna vez fue disidente se amplía o generaliza y así transforma el sistema mismo que lo oponía a lo dominante; por esto, afirma Link que la “hipótesis historiográfica” (p. 17) de su libro es que los acontecimientos y transformaciones más recientes han ocurrido “en un más allá de la dialéctica” (p. 15). Su punto de partida es, con claridad, el de la crítica foucaultiana de la historia como disciplina, que más arriba identificamos como base de los enfoques empírico-materialistas en el estudio de la literatura.

La teoría de la disidencia de Link comienza, precisamente, con la interpretación de una frase consensuadamente atribuida a Michel Foucault: “Donde hay poder, hay resistencia” (cit. en Link, 2005, p. 12). Una primera interpretación de esta frase, explica, es “que siempre que haya un ejercicio del poder habrá, al mismo tiempo, una resistencia a la eficacia de ese poder” (p. 12). “Por principio”, continúa Link, el poder implica una resistencia, no se ejerce nunca de manera absoluta ni logra absorber completamente aquello sobre que se ejerce. No hay consenso ni superación posibles de la disimetría que implica (en este sentido sosteníamos más arriba que se trata de una concepción ontológica del poder). Por lo tanto, cabe pensar que, desde este punto de vista, no tiene mayor interés la comparación entre formas de resistencia: el poder es “ciego y sordo”, se conserva intacto, y las resistencias son caóticas, solo tienen en común eso, ser resistentes a un poder que no las registra, más allá de los cambios introducidos por el refinamiento de la efectividad y capacidad de anticipación de los dispositivos involucrados en su funcionamiento.

Sin embargo, enseguida Link opta por interpretar también de otro modo la frase de Foucault, mucho más interesante en relación con la propuesta de este *dossier*, y que él sin dudas prefiere:

Pero también se puede leer en esa frase, sencillamente, que hay poder allí donde hay resistencia (y precisamente por eso). El poder se ejerce contra determinadas prácticas (determinados estilos, determinados modos de aparición de la conciencia): aquellas que han sido tipificadas (no importa cuán paranoico consideremos que es el poder en este punto) como peligrosas para el estado de las cosas de este mundo (y el peligro está, para el Estado, en la resistencia a la normalización). En esta segunda versión, el poder deja de ser ciego y se vuelve sabio (hay poder porque hay resistencia). Interrogando el ejercicio del poder se comprenderán las verdades contra las cuales la rabia se levanta. No hay dialéctica, sino procesos de aniquilación y negatividad puras (p. 12).

Si bien la conclusión antidialéctica es la misma y Link sigue desconfiando de cualquier forma de modernización y superación histórica del conflicto, aquí la comparación sí parece cobrar sentido, porque del análisis de las operaciones de saber del poder se puede extrapolar un conocimiento de prácticas que se resisten a la normalización que impone el Estado o que supone el *statu quo*, y que, de otro modo, a causa de la negatividad misma de su disidencia, si se la concibe radicalmente, no podrían siquiera ser advertidas. No importa qué sea más o menos peligroso para el poder y por qué, sino cómo el ejercicio del mismo deja entrever lo que define como anormal o monstruoso por el hecho de ser peligroso. La persecución de la homosexualidad por parte de la Iglesia católica es el ejemplo mayor de Link en este punto, lo cual le permite estudiar las representaciones de San Sebastián en la pintura sacra como forma o materialización de la disidencia frente al dogma católico normalizado heterosexista. Tiene sentido entonces revisar comparativamente las formas de censura, represión y aniquilación porque en su variedad histórica más o menos dispersa o caótica hay un elemento común, que son, por decirlo de algún modo, las prácticas disidentes en su precedencia a su clasificación como tales, en su imposible existencia más allá de su normalización buscada y registrada por el saber y la cultura.

De la propuesta de Link debe retenerse especialmente tres cuestiones. En primer lugar, el carácter en última instancia improbable o conjetural de la disidencia, la dificultad para definirla o hacerla visible o narrable, y todas las dificultades que esto supone a la hora de analizarla, interpretarla, historiarla y, también, ejercerla en la literatura. Se podría denominar esta cuestión la de la ontología necesariamente negativa de la disidencia, operación motivada por su propio desprecio, represión y aniquilamiento. En segundo lugar, la variabilidad de las estrategias de normalización y clasificación: el poder no es siempre el mismo ni se ejerce del mismo modo. Y esto, sin dudas, puede ser objeto de comparación y se puede historizar, aunque no implique progreso alguno ni tenga sentido evaluar su proceder conforme a un tipo ideal de sociedad u orden absolutos. Por eso es que, asevera Link en una nota al pie, habría que “pensar de nuevo las palabras que nos permiten explicarnos el presente y el pasado, tal como el presente obliga a interpretarlo” (p. 16). A propósito, cabe preguntarse especialmente, por ejemplo, si, como parece suponer el propio Link, el Estado es consustancial al ejercicio del poder tal como lo describe, o si solo consiste en un condensado histórico específico de su funcionamiento; y, por lo tanto, si la literatura habrá sido disidente siempre contra o ante el Estado. Por último, hay que destacar la interpretación de Link del apotegma del Walter Benjamin de “Sobre el concepto de historia”: “No hay documento de cultura que no lo sea, al mismo tiempo, de barbarie”. El material de trabajo del estudio histórico de la literatura y la cultura es la condensación de un conflicto o desacuerdo en un objeto inestable y disputado, bajo condiciones precarias de visibilidad y registro motivadas por las estrategias de normalización y represión del poder. Pero, al mismo tiempo, esta certeza epistemológica aparente forma parte de las mismas condiciones de producción de esos objetos: el literato o la literata disidente sabe que actúa en un campo minado y adapta la sutileza o la dureza de sus movimientos a ese riesgo, a esa peligrosidad.

En lo que sigue, analizaremos tres obras literarias separadas por el tiempo pero reunidas, entre otras cosas, por su carácter explícitamente disidente: *Cómo se hace una novela* de Miguel de Unamuno, *La fea burguesía* de Miguel Espinosa y *Los combatientes* de Cristina Morales. De acuerdo con la propuesta de Link, aquí no tiene mucho sentido contarlas

como encarnaciones o representaciones más o menos genuinas o ajustadas de movimientos políticos o sociales efectivos ni juzgarlas por su efectividad en relación con algún fin determinado, es decir, según alguna representación o teleología predeterminadas de lo social. Tampoco conviene, por razones que también surgirán en concreto de sus análisis específicos, recurrir a las biografías de sus autores para situarlas como disidentes, aunque algunos de sus biografemas estén de todos modos implicados en los textos y sus lecturas: la literatura se hace de negociaciones de carácter simbólico, no de las mayores o menores sinceridad y autenticidad de sus tomas de posición en un campo político de coordenadas definidas de antemano. El interés de este análisis para los estudios literarios se debe jugar en cómo formula la disidencia la literatura, no en lo justo o útil de los temas o motivos para disentir en cada uno de sus contextos, ni en lo genuino o abnegado de los escritores disidentes.

Escrito en el exilio del autor durante la dictadura de Primo de Rivera, de las muchas aristas de *Cómo se hace una novela* de Unamuno, ampliamente explotadas por la crítica, la teoría y la historia literarias, conviene comenzar aquí por revisar su estructura, o quizás sea mejor decir su estructuración. La obra da cuenta, a través de ella, de su propia historia, es decir, del modo en que se fue conformando, a partir de un recurso ya probado anteriormente por Unamuno (por ejemplo en *Niebla*): la explotación creativa de la relación entre texto y paratexto. El texto titulado “Cómo se hace una novela” está acompañado por un prólogo del autor, una presentación suya escrita por Jean Cassou —su traductor al francés (lengua en que aquel texto se publicó originalmente)—, un comentario y respuesta de Unamuno a esa presentación, una continuación y luego una serie de entradas fechadas que van del martes 21 de junio al jueves 7 de julio de 1927. Según el prólogo, “Cómo se hace una novela” es una reescritura a partir de la traducción de un original castellano voluntariamente dejado de lado por Unamuno (y una somera confrontación evidencia los múltiples agregados de que es objeto la versión original en la retraducción). Se entiende así mejor el título del conjunto: no consiste en indicaciones, reglas o recomendaciones para escribir, sino en un intento de plasmar en una obra su propio hacerse. Esto resulta enfatizado por el inacabamiento que sugieren las que semejan entradas de un diario que siguen a la

continuación del texto “original”. Muy en sintonía con el vitalismo del pensamiento de Unamuno y de las corrientes intelectuales de su tiempo – de Nietzsche a Bergson –, las cesuras entre los materiales diversos que conforman la obra no buscan el efecto más tarde generalizadamente conocido como “puesta en abismo” ni promover una actitud metafictiva, es decir, una reflexividad de carácter teórico sobre el género novela, sino que el texto, que, de otro modo, no sería más que un objeto (una obra, un libro), pueda pensarse como un proceso desarrollándose en el tiempo, poniendo así anticipadamente en práctica ideas que la estética fenomenológica empezaba a desarrollar en esos años más al este en Europa, y que terminarían luego realizándose en las diversas corrientes, dentro de los estudios literarios del siglo XX, centradas en la recepción y la lectura.

La complejidad de su dispositivo no impide que la obra deje sistemática constancia del rechazo por parte de Unamuno del dictador Miguel Primo de Rivera, entonces a cargo del gobierno en España, y sus asociados –lo haga en primera persona y en su nombre o en el del obvio *alter ego* que se construye de manera explicitada y tematizada: U. Jugo de la Raza–. Además, la aproximación al género diarístico, al dietario, al ensayo, al autorretrato y a la autobiografía permite desplegar multitud de estrategias de autofiguración: Unamuno, entonces en el pico de su fama como intelectual, es enormemente consciente de la importancia de la construcción de su figura pública, dentro y fuera de su obra literaria. Sin embargo, esto no se traduce en un cierre monológico de la obra, ni desde el punto de vista del tema, ni del género: en consonancia con su perfil dinámico y procesual, y con la variedad de materiales textuales y paratextuales que la integran, la autofiguración es interrogada ella misma como recurso y se mueve entre la mitificación por conexión quintaesenciada y trascendental con la historia de la nación (“U. Jugo de la Raza”) y la trivialización y desarmado materialista del mito:

U. es la inicial de mi apellido; Jugo el primero de mi abuelo materno [...]; Larraza es el nombre, vasco también [...], de mi abuela paterna. Lo escribo la Raza para hacer un juego de palabras –¡gusto conceptista!– aunque Larraza signifique pasto. Y Jugo no sé bien qué, pero no lo que en español *jugo*. (Unamuno, 2009, p. 140)

No es solo una *captatio benevolentiae*, un intento de morigerar la grandilocuencia de la denominación del personaje en un texto que pretende intervenir políticamente sobre la realidad y convencer de algo a sus lectores. La disidencia literaria no se manifiesta solo en la identificación del autor, simple y directa aunque simbólica, con un colectivo, el de la comunidad nacional que estaría siendo objeto de censura, represión y violencia por parte del gobierno del dictador, y que el escritor representaría, sino que el texto explora las condiciones impuestas por que esa disidencia se dé en un texto literario, a través de la ficción e implique su lectura. La fórmula alcanzada, en el final mismo del texto, será la siguiente: “no quiero referirme, lector mío, a mi yo solamente, sino a tu yo, a nuestros yos. Que no es lo mismo nosotros que yos” (p. 196): la lectura de literatura supone un tipo específico de mediación entre lo individual y lo colectivo, y esto resulta crucial cuando se trata de literatura disidente.

No es el objetivo aquí indagar, sin embargo, las condiciones generales de la ficción literaria entre los discursos públicos en la época moderna, es decir, en colaboración y competencia con la prensa periódica y los demás medios de comunicación, sino de la conciencia de que el carácter literario de la disidencia supone una especificidad propia, y que esa especificidad consiste en una cierta autoanulación discursiva que, a diferencia de otros discursos, pone en primer plano los problemas de enunciación del disidente. Si seguimos explotando la interpretación del título “Cómo se hace una novela”, puede ser una clase magistral de teoría y práctica literaria... o la descripción de una exageración basada en poco y nada: hacer una novela de un exilio que en realidad no es tal, porque el dictador lo ha amnistiado pocos meses después del destierro y Unamuno podría haber vuelto a España. El texto evidencia esta precariedad del valor de la enunciación a través del vocabulario filosófico (y literario) que Unamuno tenía disponible, que era el de la ontología del sujeto, y las dudas, las contradicciones y las paradojas sobre la identidad del yo aparecen por doquier, ya desde el epígrafe de las *Confesiones* de San Agustín, “*Mihi quaestio factus sum*” (p. 103); más adelante en el curso del texto, la pregunta se vuelve explícita:

¿No estaré acaso a punto de sacrificar mi yo íntimo, divino, el que soy en Dios, el que debo ser, al otro, al yo histórico, al que se mueve en su historia

y con su historia? ¿Por qué obstinarme en no volver a entrar a España? [...] ¿Es que represento una comedia, hasta para los míos? (pp. 155, 157)

El tema de la búsqueda infructuosa de autenticidad subjetiva en un mundo histórico y social complejo, dilema metafísico –y, por supuesto, también histórico y social– de época, evidencia aquí que, en literatura, la disidencia no puede prescindir de una pregunta por la legitimidad de su enunciación misma, del decir sobre lo dicho. Lo infundado de la disidencia, desde el punto de vista de una hegemonía que, más allá del gobierno de turno, impone el sentido común, aparece aquí con claridad, aunque lo haga con los ropajes de un sujeto en busca de su imposible identidad metafísica, y aquella hegemonía esté identificada claramente con un Estado devenido dictatorial.

Cincuenta años después, bajo otra dictadura, podemos encontrar otra reflexión interesante sobre la disidencia en literatura en *La fea burguesía* de Miguel Espinosa, publicada de manera póstuma en 1990. A diferencia de Unamuno, Espinosa nunca fue un escritor ni un intelectual famoso, y desarrolló toda su obra en la ciudad de Murcia. Se hizo conocido recién en 1974 con su primera publicación literaria en forma de libro, la monumental *Escuela de mandarines*, su gran obra satírica sobre los intelectuales bajo el franquismo, que venía redactando desde los años 50; y murió apenas ocho años después. Sin embargo, hallamos en *La fea burguesía* algunas estrategias ya encontradas en el texto de Unamuno: una clara conciencia de que la disidencia no puede descontar o negligir el medio a través del cual se realiza y una completa autoimplicación o autocritica del sujeto que enuncia. Espinosa hace, como Unamuno, un uso especial del lenguaje, estilísticamente marcado y reconocible, a través de un léxico idiosincrático, construcciones gramaticales arcaístas y fórmulas repetidas. Por último, en la novela hay no solo uno, sino varios alter-egos o trasuntos autobiográficos del autor y de amigos suyos.

Sin embargo, hay una diferencia muy marcada con el texto de Unamuno: la novela de Espinosa no está conformada por el discurso del o de los disidente/s, ni cuenta su historia, en primera persona o a través de los alter-egos, sino que se centra, a veces en clave, a veces de manera realista, en la historia de las clases medias murcianas bajo el franquismo. El texto está constituido, primero, por las biografías de cuatro matrimonios

de clase media durante diferentes etapas del franquismo, y luego, por el monólogo de un alto funcionario del Estado, apenas interrumpido por intervenciones mínimas del narrador. La palabra de los disidentes casi no tiene lugar en el texto, aunque al mismo tiempo está clara la crítica al franquismo. Si bien la novela expone las miserias de las clases medias bajo la dictadura, al mismo tiempo subraya sistemáticamente la completa ineffectividad del discurso de los disidentes frente al de los acomodaticios o los poderosos. La crítica no se dirige entonces tanto contra las políticas del Estado bajo las cuales se amparan (por ejemplo, contra la proscripción o la censura), sino contra los discursos sociales que micrológicamente, a nivel de las costumbres conyugales y parentales cotidianas, lo legitiman.

Esto lleva a preguntarse si lo que en la novela se dice acerca de los personajes disidentes se aplica autorreferencialmente a la propia obra de Espinosa. Es imposible no hacerse una pregunta así ante una novela que desde su título se presenta como una invectiva puramente estética contra la clase dominante: *La fea burguesía*. ¿Es ella misma una denuncia ineffectiva e infantil, por artística y novelesca, de la realidad bajo el franquismo, pero reivindicada como garantía de su única autonomía posible respecto de ella? Una primera respuesta tendría que ver con la denuncia de que son objeto los intelectuales en la novela: su mera existencia es un realce o reflejo del poder, como la pobreza realza o refleja la riqueza en los términos de la “clase gozante”. ¿Defiende aquí Espinosa una autonomía para la literatura basada en una impotencia, al estilo de algunas “estéticas” derivadas de la fenomenología que por los años de escritura de *La fea burguesía* elaboraban filósofos como Emmanuel Lévinas o Jean-Luc Nancy? ¿O se está burlando de las expectativas disidentes que todavía solemos poner sus lectores (y más aún, los críticos académicos) en la literatura y aboga por otro tipo de resistencia, en última instancia autoanulándose? Esta indecidibilidad, cuyos primeros atisbos encontrábamos en *Cómo se hace una novela* de Unamuno, se ha generalizado como característica de la disidencia literaria, ya más cerca en el tiempo. Ella evidencia el problema de la legitimación del discurso disidente a tal punto que parece vedar tanto su propio proferimiento (por parte de los personajes disidentes en la novela), como la mera hipótesis de su propia efectividad. Y, por supuesto, al mismo tiempo, testimonia los

cambios sufridos por la literatura en un estado muy diferente de su sistema de relaciones con otros medios de comunicación y discursos públicos, y con el Estado.

Los combatientes de Cristina Morales pone la disidencia en primer plano ya desde su mismo título. Publicada originalmente en 2013, reeditada en 2020 tras el éxito consagratorio de la autora con *Lectura fácil*, sin embargo la novela no cuenta una historia de luchadores militares o políticos (como su *Terroristas modernos*), sino de un grupo de teatro universitario experimental en que la autora participó. El elemento autobiográfico está presente desde el mismo epígrafe de la novela, pero tramado con una primera persona del plural en tiempo verbal presente generalizada. No hay aquí alter-egos: los personajes tienen los nombres de pila de la autora y sus compañeros de grupo, como también indica expresamente el epígrafe (Morales, 2020, p. 7). Tampoco es el contexto, como en los otros dos casos revisados, una dictadura. Sin embargo, todo el texto gira obsesivamente sobre las condiciones de posibilidad de la disidencia en literatura, cada vez más exiguas. El rol que cumple la práctica teatral en la novela –se incluye textualmente la dramaturgia de las performances del grupo– es poner en primer plano los problemas ligados a la representación, es decir, a las relaciones entre disidencia literaria y política, explicitadas por la referencia a un público presente en las puestas en escena, aunque por supuesto inevitablemente ausente del libro.

Si intentamos trazar un arco lógico entre los textos presentados, podemos notar que las dudas de Unamuno acerca de la enunciación de la disidencia manifestadas en *¿Cómo se hace una novela?* se realizaban bajo la expectativa de un campo general del discurso público, aun en dictadura, receptivo y permeable al impacto de la literatura: es allí donde la disidencia se mostraba especialmente sensible a sus problemas de legitimación, y lo hacía en primera persona, volcada sobre sí. En *La fea burguesía*, esa vuelta se radicalizaba al punto de que el discurso dominante objeto de crítica desplazaba completamente al disidente, detallando las razones de su completa carencia de legitimidad. No es que no existiera un ámbito del discurso público, supuestamente anulado por el gobierno dictatorial, sino que el alcance de la disidencia se adelgazaba no solo a causa de su falta de difusión, sino de una ineffectividad constitutiva. Por ello, el rol disidente de

la literatura parecía consistir, de una u otra manera, tanto en una interrogación como en una autoanulación de sí mismo. En *Los combatientes*, más allá de las tesis políticas explícitas que puedan extraerse de su interpretación alegórica (la autora es, de hecho, licenciada en Derecho y Ciencias Políticas), esa autoanulación se exterioriza hacia otras artes: en el final de *La fea burguesía* ya aparecía la poesía como alteridad respecto de la novela que refuerza la posición de aislamiento del discurso disidente concebido fundamentalmente como hecho de lenguaje; en *Los combatientes* es el teatro. La relación con y los efectos sobre su público, más que las implicaciones de su naturaleza verbal, son lo que ahora se vuelve objeto de esa duda radical que sobre la disidencia impone la literatura. El efectismo de las prácticas escénicas descritas en la novela, ligado inicialmente con la provocación a partir de una sobreexposición violenta de los cuerpos y la sexualidad de los actores en escena, tiene como correlato una revisión minuciosa del perfil con que el grupo de teatro se presenta ante el público y de la naturaleza misma del evento teatral (o, eventualmente, de una mesa redonda en una feria del libro). Una vez más, la disidencia en literatura consiste en la interrogación de sí misma, pero la forma de esa interrogación ha cambiado. Sorprende que una novela publicada, reeditada luego por la editorial Anagrama y de circulación ampliada, se concentre en la sorpresa, la incomodidad, la pasividad o el fastidio de públicos siempre reducidos, los de una puesta de teatro experimental o de una mesa redonda, pero también siempre de cuerpo presente, como exigen las artes escénicas.

En este ejemplo no nos hemos servido de herramientas de gestión digital de grandes masas textuales ni de otros procedimientos de comparación histórica a gran escala. Simplemente hemos intentado trazar relaciones entre textos pertenecientes a distintas épocas a partir de un eje común. Las conclusiones podrán tener un alcance y una convicción limitados, y ser rebatidas desde otros trabajos de lectura e investigación con otro corpus; pero lo importante aquí es atender a la fertilidad de una operación —la comparación histórica entre épocas— que se ha vuelto impropriamente desacostumbrada en los estudios literarios. Ha permitido postular algunas hipótesis y visibilizar algunos aspectos quizás no tan visibles cuando el corpus se restringe a un corte sincrónico o a un ámbito

epocal definidos por la compartimentación habitual de la experticia científica en su estado actual: la que ha vuelto a tener en su centro el autor y la obra. Este es el modesto objetivo –tentativo, especulativo, proyectivo– que nos propusimos con este número monográfico.

Los trabajos

A continuación, una serie de artículos de investigación actual se enfrenta especulativamente, pero también de forma bien concreta a partir del análisis de textos, al desafío de producir comparaciones significativas entre fenómenos (no solo obras individuales) separados por un tiempo que a veces es breve –unos veinte años, crisis económica y cuarta ola feminista mediante, alcanzan para transformar completamente la experiencia literaria de la maternidad en España– y a veces muy largo –entre las primeras versiones artúricas más o menos literarias de Monmouth y Chrétien y las novelas de White median ochocientos años, ¡y casi mil quinientos si partimos de la época histórica a que supuestamente harían referencia!–. En todos los casos, resulta evidente la productividad de la operación comparativa: aparecen asuntos y problemas que no serían visibles a partir de otros tipos de acercamiento más exclusivistas.

En primer lugar, Magdalena Cámpora explora los cambios que la noción misma de “clásico” sufre cuando se desplaza en el tiempo (del siglo XIX al XX) y en el espacio (de Francia a Argentina). Pero no lo hace solo a partir del rastreo de reflexiones metaliterarias o metahistóricas al respecto, sino, sobre todo, de la actividad efectiva de la edición de libros. El sentido de la práctica cambia cuando los clásicos dejan de ser solo un patrimonio nacional a conservar y se vuelven el signo de una modernidad cosmopolita a alcanzar. Pero lejos de convertir esto en un nuevo modelo abstracto para pensar las relaciones literarias internacionales, Cámpora aboga por una mirada situada de los fenómenos literarios, que distingue con claridad de la meramente local, y alumbra así una vía sugerente para la literatura comparada en y desde Argentina.

Carolina Ramallo se impone un desafío extremo: ¿cómo podrían pensarse las relaciones entre el romanticismo de Jena y la literatura argentina reciente? Un tema clásico en los estudios literarios, la

sensibilidad del lenguaje y de la literatura ante momentos de crisis social y política radical, le permite a Ramallo internarse en un campo lleno de escollos, dadas la ingente masa bibliográfica acerca del primero y la sobrecarga de su canonización universalizante, por europeo; la relativa escasez de miradas de conjunto sobre la segunda y su estado de inacabamiento constitutivo; y una distancia en el tiempo y en el espacio importante, que obliga a tomar una serie de recaudos contra el riesgo del anacronismo. Como si esto fuera poco, Ramallo se permite también reflexiones agudas sobre las relaciones entre literatura, crítica y teoría, y se muestra especialmente atenta a las redes de sociabilidad literaria y al problema de la representación en literatura y en política.

Las cosas se complican en la propuesta de Mariano Saba: se trata no solo de la distancia que los separa del místico español Miguel de Molinos (1628-1696), sino también de la que hay entre los dos intérpretes suyos que estudia, Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) y María Zambrano (1904-1991); y no solo de la diferencia entre esas interpretaciones, sino de las concepciones de la historiografía literaria supuestas por cada una de ellas, entre el positivismo y la fenomenología. Estas relaciones están atravesadas, además, por las implicaciones que tuvo, para la tarea historiográfica, el desarrollo del nacionalismo español, complejo y singular, aunque también violentamente excluyente ante la heterodoxia. Saba se pregunta, en última instancia, cuáles son las condiciones del saber acerca del pasado, y por los límites de la historiografía como práctica científica y filosófica.

Gabriela Cipponeri y Juan Manuel Lacalle se ocupan, como ya adelantamos, de la reescritura de la leyenda artúrica por parte de T. H. White en *The Once and Future King*. En el marco de una reflexión más general sobre el neomedievalismo, los autores estudian cómo se puede construir, más que simplemente re-construir, una época histórica a partir de la reelaboración de material legendario. Esto da lugar a un trabajo detallado sobre el manejo de la temporalidad en la narración, así como también sobre el sentido del anacronismo y las conexiones con el presente de la publicación de la obra, que, aunque está muy específicamente basado en la obra de White y muy abundantemente documentado en este sentido,

da lugar a conclusiones historiográficas más generales y muy pertinentes a propósito de las preocupaciones de este número monográfico.

También mencionamos antes el trabajo de Alejandra Romano sobre las representaciones literarias de la maternidad en la España reciente. Aquí la separación epocal está dada no tanto por una distancia más o menos grande en el tiempo, sino por el acontecimiento de la crisis de 2008, que introduce cambios muy significativos en el objeto específico que recorta el artículo. Lo literario de estas representaciones de la maternidad no obsta a que la autora tenga en cuenta la multiplicidad de factores en juego, y su trabajo gana envergadura a partir de las conexiones que establece para pensar el cambio histórico: son muchas las resistencias a vencer para concebir como enteramente políticas, sociales y culturales las condiciones y el ejercicio de la maternidad. Romano logra alumbrar así la densidad histórica de los textos de Carme Riera y Elena Medel que analiza.

El género fantástico es el eje de la propuesta de Gerónimo Eiros Fontes, pero los alcances de su trabajo lo exceden largamente: desde un enfoque estético adorniano, el autor estudia la prioridad del objeto en el género y la ejemplifica a través de su análisis comparado de *El proceso* de Kafka y de *Historia de fantasmas* de Freudenthaler. En la literatura fantástica es posible encontrar una plasmación de la complejidad de las relaciones de sujeto e historia que no desdeña el rol que en ellas tienen la imaginación y la fantasía, lejos de cualquier subjetivismo y de cualquier función compensatoria a partir de resoluciones idealistas de conflictos materiales en el mundo onírico del realismo capitalista.

Todos estos trabajos se atreven a quebrar la idea de que historizar es solo contextualizar radicalmente, y a situar sus objetos en perspectivas históricas de mayor profundidad y alcance. Queda en los lectores de este número monográfico del *Boletín GEC* decidir no solo con cuánto éxito, sino, sobre todo, con cuánta capacidad de sugerir caminos posibles para la crítica y la historia literarias actuales.

Referencias

Beecroft, A. J. (2009). Literatura mundial y literatura-mundo: hacia una tipología de los sistemas literarios. *New Left Review*, 54, 85-96. <https://newleftreview.es/issues/54/articles/alexander-beecroft-literatura-mundial-y-literatura-mundo.pdf>

- Beecroft, A. J. (2015). *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*. Verso.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Anagrama.
- Espinosa, M. (2017). *La fea burguesía*. La fea burguesía.
- Even-Zohar, I. (1996). The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe: A Socio-Semiotic Study. *Applied Semiotics/Sémiotique Appliquée*, 1, 20-30.
- Hayot, E. (2012). *On Literary Worlds*. Oxford University Press.
- Havel, V. (1992). The Power of the Powerless. En *Open Letters: Selected Writings 1965-1990* (pp. 125-214). Vintage Books.
- Link, D. (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Norma.
- Manovich, L. (2016). The Science of Culture? Social Computing, Digital Humanities and Cultural Analytics. *Journal of Cultural Analytics*, 1(1), 1-15. <https://doi.org/10.22148/16.004>
- Morales, C. (2020). *Los combatientes*. Anagrama.
- Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Tilly, C. (1991). *Grandes estructuras, procesos amplios, comparaciones enormes*. Alianza.
- Unamuno, M. de. (2009). *Cómo se hace una novela*. Cátedra.
- Underwood, T. (2013). *Why Literary Periods Mattered*. Stanford University Press.
- Welskopp, T. (2010). *Vergleichende Geschichte*. Europäische Geschichte Online (EGO). Leibniz Institute of European History. <https://d-nb.info/1020545119/34>
- Werner, M. y Zimmermann, B. (2003). Penser l'histoire croisée: Entre empirie et réflexivité. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58(1), 5-36. <https://www.cambridge.org/core/journals/Annales-histoire-sciences-sociales/article/abs/penser-lhistoire-croisee-entre-empirie-et-reflexivite/63A92EC81D2995E41F200A54CB54A29D>

Los clásicos y el enjambre proletario

The Classics and the Proletarian Swarm

Magdalena Cámpora

Universidad Católica Argentina - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

magdalacampora@gmail.com • orcid.org/0000-0003-1725-3955

Recibido: 31/03/2025. Aceptado: 14/04/2025.

Resumen

Este artículo interroga los significados y los usos de la edición popular de clásicos en dos momentos culturales específicos: la modernización del campo editorial argentino, en las primeras décadas del siglo XX, y el siglo XIX en Francia. Del contraste entre esos momentos surgen marcas específicas que modifican la asimilación usual entre publicación de clásicos, patrimonio y universalismo; iluminan la transitividad de ideas entre cultura popular y cultura letrada; problematizan el uso de ciertas categorías analíticas y hacen emerger modos distintos de articular la relación con la tradición y el tiempo.

Palabras clave: clásicos, patrimonio, periferia, edición popular, universales

Abstract

This article interrogates the meanings and uses of popular publishing of classics in two specific cultural moments: the modernization of the Argentine publishing scene in the early decades of the 20th century and 19th century in France. The contrast between these moments challenges the usual assimilation between publication of classics, heritage, and universalism; it also illuminates the transitivity of ideas between popular culture and literate culture; and it finally brings to light distinct ways of articulating the relationship between tradition and time.

Keywords: classics, heritage, periphery, popular editions, universals

En el cambio de milenio, en un encuentro en la casa de la UNESCO en París donde se discutían las nociones de patrimonio, conservación, “lugares de memoria”, Marc Fumaroli (2002) sostuvo que el patrimonio era la patria de “los Modernos que, como los Troyanos, ya no tienen patria”: un conjunto de reliquias a las que se accedía de manera pública, que les permitía “recordar la patria perdida y su larga duración” (p. 313). Como muestra de esos afectos de recuperación y pérdida, Fumaroli también citaba el poema “El cisne”, donde Baudelaire reacciona frente a los cambios radicales de una ciudad que ya no sentía propia evocando a Andrómaca, la reina exiliada. “Andromaque, je pense à vous / [...] – Ce petit fleuve, ce Simoïs menteur [...] a fécondé soudain ma mémoire fertile, / Comme je traversais le nouveau Carrousel [...] Paris change, mais rien dans ma mélancolie / n’a bougé !” (Baudelaire, 1975, vol. 1, pp. 85-87)¹. El contrapeso del cambio, en el Segundo Imperio o el siglo XXI, se apoya en nombres propios y textos clásicos: Andrómaca y el río Simoïs traen *La Ilíada*, *La Eneida*, la *Andromaque* de Racine, al París de 1857 o a la globalización del nuevo milenio. Pensar que cierta literatura y ciertos autores son el lugar de pertenencia legítimo de los Modernos frente al cambio histórico –que esa literatura es su patrimonio– presupone no solo la conciencia de un derecho, sino también una legitimidad natural que hace al tiempo: en la forma de contar la pérdida está la afirmación de algo que se siente propio y remite a un orden temporal que Fumaroli llama, siguiendo a Braudel, “larga duración”. Ante la inestabilidad y el cambio, en el espectro estético y político conservador que él maneja, persiste la certeza de la posesión intacta de los clásicos y su pasado²: el patrimonio, o la patria de los sin patria, es una serie temporal que entreteje a Homero, Virgilio, Racine y Baudelaire en una línea propia, intangible, que se da por sentada y no requiere explicitación alguna.

¹ “¡Andrómaca, pienso en usted! Este pequeño río, / [...] fecundó de pronto mi memoria fértil, / mientras yo atravesaba el nuevo Carrousel. [...] ¡París cambia!, ¡pero en mi melancolía nada / cambió de lugar!”. Traducción de Américo Cristóbal (Baudelaire, 2006, pp. 229-231).

² “Ce qui peut encore nous unir, c’est la mémoire brûlante de ce que nous avons perdu” (Fumaroli, 2002, p. 312).

¿Qué pasa cuando esa relación temporal no va de suyo? Vamos a otro encuentro de cultura. El 19 de diciembre de 1951, en la Sociedad Científica Argentina sita en la Avenida Santa Fe, ciudad de Buenos Aires, Borges dictaba una conferencia llamada “El escritor argentino y la tradición” ante una asistencia de sesenta y cinco personas³. En ese edificio construido en 1872, con pedimento romano y dos columnas dóricas, decía Borges por primera vez: “Tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” ([1951] 1957, p. 160). El día anterior, en el diario *La Nación* del 18 de diciembre, página 4, la conferencia se anunciaba con una lista de temas provistos por el autor: “Mañana a las 19 el escritor Jorge Luis Borges disertará sobre “El escritor y la tradición” con este sumario: “La realidad de la tradición. La cercanía de la historia en América. La tradición como un gravamen. La tradición como una libertad”. En la prosa de Borges, “la cercanía de la historia en América” refiere a la idea de una inmediatez del pasado que estaría motivada por la cortedad de los sucesos en América desde las independencias. Al revés de Fumaroli, entonces, el presupuesto es la ausencia o cortedad del devenir temporal previo: la ausencia de larga duración, que paradójicamente permite una vivencia radical del tiempo presente y del pasado, siempre inmediato. “Yo afirmo –sin remilgado temor ni novelero amor de la paradoja– que solamente los países nuevos tienen pasado; es decir, recuerdo autobiográfico de él; es decir, tienen historia viva”, escribía Borges en *Evaristo Carriego* (1930, p. 27), una idea que mantiene en el ensayo de 1951⁴. En esa tesitura, ¿qué hacer con la tradición? La respuesta

³ Tomamos estos datos del sitio *Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)* a cargo de Mariela Blanco y equipo, en el sitio de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Blanco, s.f.).

⁴ La misma idea aparece en la conferencia de 1951: “Sin embargo, he observado que en nuestro país, precisamente por ser un país nuevo, hay un gran sentido del tiempo. [...] En lo que se refiere a la historia argentina, creo que todos nosotros la sentimos profundamente; y es natural que la sintamos, porque está, por la cronología y por la sangre, muy cerca de nosotros; los nombres, las batallas de las guerras civiles, la guerra de la independencia, todo está, en el tiempo y en la tradición familiar, muy cerca de nosotros” (Borges, 1957, p. 160). Es interesante asociar esta continuidad conceptual sobre el tiempo con la inserción, en 1956, de “El escritor argentino y la tradición” en la segunda edición de *Discusión*, que es un libro de 1932. Es decir: la voluntad de unir el ensayo de 1951 con un libro que había sido inicialmente publicado en la década del treinta, como *Evaristo Carriego*.

de Borges, en su conferencia devenida célebre, es que si el pasado está, para los americanos, tan cerca, en ese ínterin de proximidad el “gravamen” de la tradición occidental se diluye y abre a “la tradición como libertad”, que es otra forma de nombrar la “irreverencia” que aparece en el ensayo.

Nos interesa este argumento de la temporalidad propia, centrada en la experiencia del presente, y sus efectos sobre las nociones de tradición, patrimonio, clásicos. Ese argumento no aparece solamente formulado por intelectuales en la Argentina de la modernización, sino que también puede leerse en la forma material de algunos libros editados en esa época. Un caso sobre el que venimos trabajando es el de las ediciones populares de clásicos franceses, en las primeras décadas del siglo XX: cuadernillos, folletos, libros baratos de una literatura, la francesa, que se asume en el centro del canon⁵. Tampoco en esas ediciones funciona el reloj que hace de los clásicos un patrimonio porque vienen de un pasado propio, de una larga duración: ahí también aparece, como en Borges, el diseño de una línea temporal que se siente ajena, pero se consume de todas formas. Así, los soportes editoriales se vuelven los intérpretes de un problema, el de la tradición, que también es percibido en su relación con el supuesto tiempo corto de América. Y es en el contraste con otro período, el siglo XIX en Francia y las primeras décadas del XX, donde esa escena se define en su escala, su descentramiento y su potencia. El caso es microscópico pero rico en consecuencias. Modifica la asimilación usual entre publicación de clásicos, patrimonio y universales. Ilumina la transitividad de ideas entre cultura popular y cultura letrada. Y hace emerger, a un siglo de distancia, en la edición de los mismos títulos, modos distintos de construir una temporalidad, de articular la relación con la tradición y el tiempo.

1. Clásicos e ilegítimos

Lo primero que surge de los cuadernillos que ofrecen literatura, en la Argentina del Centenario, es la queja por los libros en manos de unos

⁵ Este artículo desarrolla algunas ideas expuestas en el libro en preparación *El intérprete imprevisto. Clásicos franceses en ediciones populares argentinas (1901-1955)*.

pocos. En *Los Intelectuales*, cuadernos “de selección mundial” vendidos en kioscos entre 1922 y 1923, puede leerse cada semana la misma definición de principios: “Una empresa cultural necesaria es difundir las obras maestras a un precio que no sea solamente patrimonio de los ricos como es en la actualidad el libro bueno”⁶. Los libros buenos pueden costar hasta seis pesos, los cuadernillos salen veinte centavos. Esa suma además permite la posesión de un libro, la aspiración a la biblioteca: veinte centavos cuestan también los ejemplares de Talleres gráficos Luis Bernard. El precio va a la vista sobre la tapa de cartón liviano; esa tapa a su vez lleva en los bordes el dibujo de los herrajes de bronce de los libros sagrados y antiguos (*figuras 1 y 2 en Anexo*). La colección se llama “Joyas Literarias”⁷ y tiene el precio de un kilo de pan. Los proyectos editoriales que se definen como populares son variados: a veces militantes, surgidos en los movimientos culturales socialistas y anarquistas; a veces comerciales y militantes, al calor del éxito de la Biblioteca de *La Nación*, que entre 1901 y 1920 publica 872 títulos y los vende a bajo precio, en un esfuerzo de pedagogía cultural preventiva frente a la llamada “cuestión social”⁸. También ese emprendimiento, pensado desde el liberalismo, es militante y ofrece libros “para mitigar el infortunio de los excluidos: crear una Biblioteca que llevara a todos los hogares las obras maestras de la literatura universal” (Severino, 1996, p. 58).

Aunque se anuncian como obras maestras, mundiales y universales, ni en las ediciones militantes ni en las comerciales suele hablarse de “clásicos”, aunque el campo semántico al que se alude coincide con la principal marca, la de ser “el objeto de un deseo universal” (Viala, 1992, p.

⁶ *Los Intelectuales*, página de presentación. Siguiendo el modelo de *Los Pensadores* (primera época, 1922-1924) de Antonio Zamora, *Los Intelectuales. Arte e Ideas* aparece entre abril de 1922 y octubre 1923, primero quincenalmente, luego una vez por semana.

⁷ Impresa por los Talleres gráficos Luis Bernard desde 1922, la colección Joyas Literarias es un emprendimiento conjunto entre el propio Bernard y el sindicalista Leopoldo Durán. Sacaban una novela por semana, de 120 páginas, a 20 centavos; la mayoría eran traducciones. Hacia 1928, llevaban publicados 400 volúmenes. Ver al respecto Delgado y Esposito (2014, pp. 70-71).

⁸ Ver Zimmermann (1995) y Willson (2006). Un estudio del funcionamiento de la literatura francesa en la Biblioteca de *La Nación* en Cámpora (2022).

8). Los términos son más bien otros: “Publicación de obras selectas”, “Cuadernos de selección mundial”, “Las mejores obras de los más grandes pensadores, antiguos y modernos”⁹. “*La Novela Universal* ha de poner en manos del público novelas cortas de los escritores de mayor valía” (citado en Pierini, 2006, p. 113). Las contratapas de Tor de los años veinte prometen “obras cuidadosamente seleccionadas, para toda clase de personas”. Esa selección implica una disputa de clase, en la medida en que esas ediciones publican títulos que habían sido intencionalmente omitidos en la pedagogía liberal de la Biblioteca de *La Nación*. Las obras selectas proponen ahora títulos vedados, en especial la zona francesa codiciada, “de los ricos”, que no aparecía en los libros que se vendían por suscripción con el diario fundado por Mitre: Émile Zola, Pierre Louÿs, Anatole France, Voltaire, Rousseau, en serie o suplemento, entre veinte y sesenta centavos el ejemplar.

Sin dudas, la categoría “selección” es propia de la tradición editorial europea. Con el desarrollo del libro de bolsillo, a mediados del siglo XIX, se instala la práctica de la selección y “las obras escogidas”, que permite organizar las colecciones sin ser exhaustivos y centrarse en las novelas que pide el público y se venden (Olivero, 2022, pp. 127-166). Aunque el precio barato siempre es un argumento de venta, en las ediciones a bajo costo, en la Argentina, el término selección adquiere un sentido más combativo, político. Reforzada por los paratextos editoriales que denuncian el acaparamiento del libro bueno, la selección implica búsqueda y mediación activa. Al ser elegidas y socializadas (puestas “en manos”), esas obras “selectas”, las mejores, buscan revertir el privilegio de algunos y el desconocimiento del resto: compartir de modo eficaz y sintético un valor con “toda clase de personas” y hacer del “patrimonio de los ricos” algo que trascienda la posesión del capital. En febrero de 1923, a un año de su inicio, un editorial de *Los Pensadores. Publicación semanal de obras selectas*, del socialista Antonio Zamora, exhorta a sus lectores: “Un año de vida cumple hoy esta publicación, nacida para desencadenar una revolución en el

⁹ Respectivamente: *Los Pensadores* (Primera época, 1922-1924) y *Los Intelectuales* (1923-1924).

mundo editorial; para hacer la guerra a libreros comerciantes sin escrúpulos y a editores sin conciencia, que lanzan papel impreso para atrofiar la mente del pueblo". Y sigue la anáfora: "Un año hace hoy que empezó a ponerse al alcance del pueblo las mejores obras [...]. Un año de lucha sin más [fuerza] que la de varias firmes voluntades, que viviendo entre el enjambre proletario saben cuán difícil es leer un libro bueno a un precio equitativo" (La Dirección, 1923, s.p.)¹⁰.

El enjambre proletario, la dificultad para distinguir y poseer: allí nada se impone como evidente, salvo la falta y la energía del comienzo: "un año de vida". "Satisfacer la necesidad del placer artístico, que en las multitudes civilizadas es tan apremiante como el alimento físico", dice *La Novela del Día* en 1918 ("A los lectores", 1918, p. 112). Más tarde, en 1934, *Leoplán*, el "magazine popular argentino" publicado por Sopena Argentina, propondrá "¡Íntegramente, en cada número, una gran novela consagrada en todos los idiomas civilizados!". ¿Desde dónde se habla? ¿Dónde están situados geográficamente "todos los idiomas civilizados" y "las multitudes civilizadas" cuando se editan los textos en castellano, en Buenos Aires? La referencia es de un conjunto de obras que aseguran la transmisión: es la cultura de Occidente, el patrimonio de Europa. ¿Se trata entonces, llanamente, de un proceso de "invención de la tradición" como lo entendían Hobsbawm y Ranger (1983)? ¿De un ejercicio de ingeniería social que postula una continuidad con el pasado, que transfigura esa postulación mediante el rito y la repetición? En rigor, en los breves textos programáticos, en los anuncios publicitarios y los editoriales subyace más bien una vacilación: las ediciones asumen su propia fractura, aceptan que hay un corte en la deixis que eligen. Las multitudes civilizadas y los idiomas civilizados, que califican y potencian, están en otra parte y son un punto de mira, una referencia externa, un objetivo para el presente. Y esa vacilación aparece tanto en ediciones comerciales como militantes: en medio del "enjambre proletario", se toma algo nacido en otro espacio, se lo ofrece a

¹⁰ El editorial se titula "Un año" y aparece firmado por "La Dirección". El número está dedicado a Anatole France y su novela *El gato flaco*.

la comunidad donde se vive. El presupuesto, del orden de la creencia, es que los libros pueden dar, ahora, algo que ya dieron a otros, en otra parte y otro tiempo.

Pero esa creencia –y esto es lo llamativo– introduce, *concibe* en ese pasado la articulación futura, constante, con el presente de las ediciones: una latencia que está siempre sucediendo en los textos anteriores, enlazándolos con una percepción del tiempo que hace al ahora. Y así como *Los Pensadores*, con sus grandes obras del pasado, tiene “un año de vida” y titula sus editoriales sobre textos del pasado “Un año”, así también el *Magazine populaire argentinien Leoplán* ofrece, en 1934, clásicos a veinte centavos, y en el saludo inicial que publica en su primer número confiesa: “LEOPLAN aspira a una cosa difícil, difícilísima: a ser joven siempre. Y principalmente, a ser su amigo, lector” (“Nuestro saludo”, 1934).

2. El *Panthéon* nacional

No es así, en principio, como funcionan las ediciones de los textos llamados clásicos en Europa para esos mismos años. Los clásicos en “el Viejo Continente” no son los garantes de un proceso civilizador en curso, o la marca de un proceso vital, sino la constatación de un patrimonio propio, común, que la institución escolar y el aparato cultural y editorial transmiten y conservan, y que puede ser usado con fines políticos para el presente. Como se sabe, son ideas que acompañan, en el siglo XIX, la conformación de los Estados nacionales. En Francia, en el ámbito de la educación, a partir de 1811 los programas de estudio oficiales definen como clásicos “aquellos libros prescritos para la enseñanza en las escuelas en todos sus niveles” (Choppin, 1993, p. 107). Ese Panteón de autores integra la currícula escolar y es editado, a partir de 1850, en pequeños opúsculos baratos al uso de liceos y colegios [“à l’usage des lycées et collèges”]¹¹. La enseñanza de esos clásicos se centra en autores franceses del siglo XVII, en equilibrio con la retórica y las lenguas antiguas (Jey, 1998; Jey y Perret, 2019). Los textos

¹¹ El más conocido, con múltiples reediciones: *Morceaux choisis des classiques français à l’usage des lycées et collèges*. Recueillis et annotés par Léon Feugère. Paris: J. Delalain, 1852.

colaboran de este modo con el ámbito de la cultura general, que a su vez depende de una noción de valor patrimonial que es cronológica (no económica): son nombres oídos, reconocibles, que deben ser transmitidos. En su *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey señala cómo en Francia, a partir del siglo XVIII, se habla de clásicos para designar aquellos autores franceses del siglo XVII (“el Gran Siglo”) que, junto a los autores griegos y latinos, conforman la biblioteca del “hombre de gusto”. Más tarde, en la Francia nacionalista de fines del XIX y principios del XX, tras la guerra franco-prusiana, la selección para los alumnos de la educación nacional tiene propósitos definidos, de competencia patriótica: los clásicos son ya directamente la propia tradición francesa, que se opone al Imperio alemán. Cuando hacia 1920, Jules Tallandier lanza “La Bibliothèque Nationale” –retomando un proyecto obrero de 1863 (Olivero 2022, pp. 201-204)– le pone por subtítulo: “Collection des meilleurs auteurs anciens et modernes” y define esos autores en los anuncios publicitarios como “Classiques français, latins ou grecs”. Virgilio, Shakespeare, Racine y Petrarca, en francés: nacionales. Los clásicos son “franceses y extranjeros” y sirven el discurso nacionalista.

Por lo demás, la serialización y la puesta en colección de los títulos nacionales y extranjeros definidos como clásicos en esas décadas presuponen en Francia un patrimonio común leído, sin polémica ni descrédito, en traducciones al francés. El idioma francés es, de hecho, parte del patrimonio, y leer en traducción no plantea mayores problemas de legitimidad en Francia por la intrínseca valoración política de la lengua. El modelo clásico y la doctrina de “las Bellas Infieles”, que se consolida durante la Ilustración, alegan incluso que las versiones al francés mejoran las lenguas de origen. Para la traducción editorial en Francia, ese capital simbólico rige, con excepciones, hasta entrado el siglo XX¹². Si en la Argentina la lectura en traducción podía ser vista como una carencia, una ignorancia de la lengua extranjera, en la patria de Rivarol (el autor de *De l’universalité de la langue française*), leer en traducción es un valor, nunca

¹² Antoine Berman (1984, 1999) conceptualiza ese régimen al hablar de traducción etnocéntrica.

un problema. (Ese imperialismo idiomático instalado a partir del siglo XVIII encontrará las resistencias que sabemos en el siglo XIX alemán, cuando disciplinas enteras como la romanística se elaboran para desplazar la hegemonía del francés.)

Programas de estudio oficiales, colecciones editoriales, traducciones al francés que refuerzan la hegemonía lingüística e inscriben al clásico en una continuidad temporal propia, sin fisuras ni polémicas: ese conjunto de variables tiene por correlato una serie de categorías analíticas y descriptivas específicas. La primera de ellas es la noción de patrimonio, que como subrayaba Marc Fumaroli (2002) en el texto que antes mencionábamos, “es de origen francés”: “la palabra aparece en boca del Abbé Grégoire durante los debates de las asambleas revolucionarias” (p. 309), escribe, y esa pertenencia de origen, en términos historiográficos y críticos, parece legitimar un uso irrestricto y universal, que une la noción de patrimonio con los libros presentados como clásicos. En la misma línea aparecen las nociones de conservación y memoria. Jean-Yves Mollier (2010, p. 27) habla en este sentido de una “concepción museística” y una “función patrimonial” de las colecciones de clásicos a bajo precio. Museo y patrimonio también sirven por razones comerciales, en la medida en que los autores del pasado no pagan derechos de autor y engordan los catálogos de las colecciones de bolsillo. Más aun, el criterio patrimonial legitima la construcción del catálogo de contemporáneos: cuando editan Michel Lévy o Gervais Charpentier, se ingresa a la “colección panteón” como clásicos del futuro: la confianza en el aparato de consagración institucional permite así, por ejemplo, presentar las novelas de Flaubert (vendidas hacia 1870 por el módico precio de un franco) como “clásicos contemporáneos”. Tal es la fuerza de lo propio, donde la novedad accede de inmediato a la postulación de lo clásico.

En el resto de Europa, un panorama de las colecciones de clásicos a bajo precio como el que propone Anthony Glinoe (2021, p. 61) muestra que esas ediciones, a principios del siglo XX, también afirman su “voluntad patrimonial” y funcionan como reacción preventiva ante el cambio de siglo, en un gesto que no difiere de la lectura de Fumaroli en el paso del siglo XX al XXI. Son colecciones que nacen del sentimiento de la comunidad de

“haber perdido a sus clásicos”, y de la necesidad de recuperarlos. Collins’ Classics, Temple Classics (Dent), “Classiques pour tous” (Hatier), la “gran colección” de clásicos Nelson, entre tantos otros, son, en las tres primeras décadas del siglo XX, los “pilares civilizatorios”, escribe Glinoe, que funcionan en tándem con los diccionarios y las enciclopedias: los depositarios de un saber común que a la vez conservan, prescriben y fabrican. *Pilares*: la metáfora arquitectónica utilizada por el crítico es significativa y recupera, como en Fumaroli, la idea de continuidad, de fundamento: lo que ya estaba. Por lo demás, Glinoe inscribe las colecciones de clásicos en las complejidades de las clases medias surgidas en el período de entreguerras, cuando la cultura *middlebrow* reafirma su status con celebraciones del pasado al margen del cambio vanguardista. Se asegura de este modo un orden, se conserva lo que ya se tiene y también se provee, a precio accesible, un patrimonio que es un contrapeso legítimo ante las inquietudes que producen los cambios históricos.

3. El problema de las categorías por inducción

Poco sorprende, en esta configuración, que los historiadores del libro europeo acudan a las nociones de “conservación” y “patrimonio” como herramientas analíticas para pensar la edición de libros canónicos en las primeras décadas del siglo XX en Francia, Inglaterra, España. Ahora bien, ¿funcionan esas categorías para describir la edición de clásicos en otros lugares y otros tiempos? Aunque su uso es frecuente en el campo local de las ciencias humanas y los estudios del libro y la edición, pensamos que esas nociones resultan poco útiles para entender el funcionamiento de esos mismos textos en América. La “edición patrimonial”, “museística”, su rol de “conservación” no dejan ver los problemas específicos de esas ediciones en el sur del continente. La “gran novela consagrada en todos los idiomas civilizados”, así como el clásico garante de un saber que transforma, ¿son acaso también, para los europeos, los productos del progreso, los efectos tangibles del avance de la civilización, a los que se debe apostar? ¿O son la constatación efectiva y algo obvia de un patrimonio que viven y poseen, como las catedrales? La postulación del patrimonio común obtura, para empezar, la pregunta por la legitimidad de

la posesión de ese mismo patrimonio en un espacio como el sudamericano, donde el tema de la pertenencia a Occidente es un tópico que atraviesa la ensayística continental entre fines del XIX y mitad del XX. Más aun, la no aplicabilidad de la categoría sirve para iluminar el problema.

En América no está clara la posesión legítima de esas obras, a las que se les confiere los atributos del saber, la sagacidad y el progreso. Por ende el uso es otro: un consumo ávido, donde la posesión de los libros implica además una disputa de clase, como puede verse en los registros materiales de las ediciones populares. Por otra parte esas obras clásicas, impresas en la Argentina y vendidas a bajo precio, suponen un régimen de historicidad diferente, es decir una articulación específica con el pasado, el presente y el futuro. Insertas en una línea temporal que los lectores no sienten propia, las ediciones valen en tanto sirven el presente: la obra selecta no es un patrimonio del pasado que tranquiliza en una actualidad inestable, sino un bien en disputa, un rédito inmediato y una apuesta al futuro.

De esta manera se desdibuja, o pasa a segundo plano, la dimensión patrimonial inherente a ciertas definiciones del clásico editorial. Lo cierto es que esa dimensión resulta de la aplicación automática de categorías analíticas elaboradas por inducción a partir de documentos europeos. O por decirlo de otro modo: de categorías teóricas nacidas de un corpus específico, y que después circulan como categorías abstractas, en busca de un corpus nuevo. Pero esa abstracción viene de una base situada, marcada formal y contextualmente¹³. Un ejemplo frecuente de los límites de las categorías por inducción son los narradores que Genette (1972) propone en *Figures III*: homodiegético, hétero-, extra-, intra-, autodiegético. La base para elaborarlos es la novela europea (en rigor franco-inglesa) de los siglos XVIII y XIX. Para los medievalistas o los especialistas en clásicas, o los del siglo XXI, esos narradores se adaptan mal a sus ficciones y relatos; según cambian el régimen autoral y las condiciones de lectura y producción, las categorías se vuelven problemáticas a la hora de pensar formas narrativas

¹³ Una síntesis sobre la necesidad de historizar y revisar metacríticamente las categorías, en Werner y Zimmermann (2003).

de otros períodos. Los narratólogos supieron ver esas dificultades, y así como hay una constante evolución de la disciplina¹⁴, del mismo modo es sano revisar los usos de categorías conceptuales nacidas de la inducción, más aún cuando su aplicación suele seguir un solo camino, que es desde el norte hacia el sur. ¿En qué medida pueden aplicarse esas categorías a otras circunstancias y otros conjuntos de textos y bienes culturales?

En esto, es necesario pensar desde lo situado, que no se superpone con lo local. Decir que algo está situado no lo encierra en las coordenadas de un espacio local, ni rechaza el diálogo con la producción teórica mundial, siempre y cuando esta sea accesible (porque esa producción, más allá de los cantos sobre la democratización digital del saber, depende en parte de un régimen capitalista de distribución cerrado, como puede verse en los conglomerados pagos de publicaciones académicas). Decir situado quiere más bien decir: estar consciente de la propia posición en el acto de conocimiento y en el mapa más amplio –económico, político, institucional– de la producción de conocimiento. Revisar las categorías en uso es una tarea metarreflexiva que sin dudas está presente en las cuestiones de nuestro tiempo, pero que muchas veces queda en estado de proyecto. En este sentido producir un saber situado implica pensar el origen de las categorías, no aplicarlas automáticamente y proponer, si corresponde, nuevas categorías. Y es por eso que la comparación de distintas temporalidades y las propuestas de la historia cruzada sirven para echar luz sobre problemas, mostrar diferencias, repensar categorías. El entrecruzamiento produce el objeto, sostienen Michael Werner y Bénédicte Zimmermann (2003, p. 25), y en efecto, como podemos ver en los casos que estudiamos, del contraste de sentidos y usos editoriales de un conjunto determinado de textos en distintas épocas se desprenden indicios sobre modos específicos de articular el tiempo. Y es en la

¹⁴ Ver Baroni (2016). En su libro de memorias, que llamó *Bardadrac*, el propio Genette se burló de la aplicación salvaje de sus categorías a cualquier tipo de textos (Genette, 2006, entrada “Jargon” / “Jerga”).

comparación entre casos y épocas de donde surgen las especificidades europeas y americanas.

4. Triangulaciones

Lo interesante es que en estas configuraciones relacionales, donde el imperio de nombres que legitiman motiva la publicación, la comparación de épocas muestra cómo el conjunto de discursos y textos que se difunden desde Francia, a partir del siglo XVIII, funciona en la Argentina de la modernización como un todo. La unidad es continental: las “obras selectas”, los “Cuadernos de selección mundial”, “Las mejores obras de los más grandes pensadores, antiguos y modernos” vienen juntas de allende el Atlántico, desde un continente que aparece como un bloque, a la vez objeto de deseo y figura de la imaginación. Y aunque se determinen procedencias de mayor carga simbólica, como la francesa (es el hilo que seguimos), la primera recepción de textos es total: integrar Occidente es consumir Occidente entero, al mismo tiempo. De más está notar que el constructo “Occidente” se compone con Francia, Inglaterra, Alemania, Italia, España, a veces Rusia y los países escandinavos, y que la cultura mediadora fundamental es Francia, y puntualmente París. Y por supuesto esos grandes clásicos, cuadernos inmortales y obras universales no incluyen textos provenientes de América Latina¹⁵.

Sin dudas fue, y sigue siendo, la tarea de los estudios postcoloniales y decoloniales develar las disposiciones imperialistas que se presentaban como universales en ese conjunto de textos y de ideas: los caballos de Troya del eurocentrismo, analizados, deconstruidos por las ciudades letradas del tercer mundo (o por sus antiguos habitantes en las universidades del primer mundo). Pero ese análisis, por demás necesario, no anula los cantos de sirena o la efectividad del caballo en el momento de

¹⁵ Una situación que en cierto sentido persiste al día de hoy. Así por ejemplo esta anécdota de 2017: una traductora reconocida en Francia le propone a un venerable editor, especialista en Proust, traducir y editar *Facundo* para incluirlo en la colección de clásicos de bolsillo que este dirige: la respuesta que recibe es que no editan ensayos.

su aparición. “This Europe, like ‘the West,’ is demonstrably an imaginary entity, but the demonstration as such does not lessen its appeal or power”, escribe Dipesh Chakrabarty (2000, p. 43) en *Provincializing Europe* y asimismo, más adelante, observa la vigencia de “a certain version of ‘Europe,’ reified and celebrated in the phenomenal world of everyday relationships of power as the scene of the birth of the modern” (p. 28). Romain Bertrand (2009), en una reseña de interesantes sentimientos encontrados sobre *Provincializing Europe* publicada en los *Annales*, resumió la idea con la fórmula “Europa es una provincia del mundo *entre otras*, pero no *como las otras*” (su énfasis): “Pour de bonnes et surtout de mauvaises raisons, au premier chef l’imposition impériale de vérités de clocher érigées en universaux, la pensée européenne est devenue ‘indispensable’ pour faire récit des trajectoires et des expériences extra-européennes” (p. 823). Ambas lecturas reconocen la dimensión legitimante de un continente que instaló, “por buenas y sobre todo malas razones”, ideas y discursos que operaron sobre el resto del mundo: signos e ideas que tuvieron efectos, generaron discursos, motivaron acontecimientos. Obviar esa realidad impide dar cuenta de fenómenos atravesados por una violencia que es intelectualmente habilitante, materialmente productiva.

Un argumento que vuelve en la crítica poscolonial es el rechazo de la temporalidad lineal, la no aceptación del “nosotros después de ustedes”, que le da el poder a los centros para determinar el momento de la maduración y convertirlos en modelos: una jerarquía que Dipesh Chakrabarty (2000) resume con el término “historicismo” y dramatiza con Europa levantando el dedo y diciéndole al resto: “not yet” (pp. 8-9). Esa anterioridad temporal vendría ineluctablemente a fundamentar la dominación y así “the ‘modern’ will then continue to be understood [...] as a *known history*, something which has *already happened elsewhere*, and which is to be reproduced, mechanically or otherwise, with a local content” (p. 39).

Sin embargo, no es desde la argumentación del “not yet” y la repetición que buscamos pensar la secuencia, sino justamente desde una escena donde la posterioridad no es invalidante, sino un medio o una tercera

instancia para avanzar hacia otras preguntas y problemas, y sobre todo hacia otra experiencia del tiempo. Lo que la comparación de las épocas muestra, en el caso del clásico editorial, es ese proceso diferenciado: el modo en que, por un lado, en el XIX francés, los textos se vuelven patrimonio a través de la institucionalización escolar y los usos nacionalistas, y fundamentan su legitimidad en una larga duración que se presenta como una evidencia. Y en cambio, en la Argentina de la modernización, en esas primeras décadas del siglo XX, esos mismos “clásicos editoriales” sirven el doble objetivo de legitimar y de armar una línea paralela de tiempo, un orden temporal distinto. Esa línea paralela, que tiende un hilo imaginario entre el pasado de los “clásicos” y el presente de las ediciones, modifica el orden de relación con Europa y obtura el paradigma del modelo. Y si en Francia, en el XIX, los clásicos sirven el ejército, los colegios o la intranquilidad del cambio histórico, en la Argentina esos textos que “sucieron antes, en otra parte” postulan un comienzo paralelo, una operación con tiempos diferentes de comienzo y fin, insertos en las propias ediciones populares argentinas de los textos, esos intérpretes que nadie espera de la tradición occidental y de su larga duración ajena. Por lo demás, esa perspectiva no solo se singulariza gracias a la comparación con otros períodos históricos, sino que además coincide con discursos coetáneos de la cultura letrada —mencionamos a Borges y sus ideas sobre “la cercanía de la historia en América”, pero también podríamos pensar en otros ensayistas del treinta, como por ejemplo Carlos Alberto Erro (1936) cuando habla de un “tiempo lacerado”—. La perspectiva marca también, de este modo, la consonancia entre cultura letrada y cultura popular a la hora de constituir una heterocronía y de pensar un régimen de historicidad singular.

En este sentido queremos pensar los modos de funcionamiento de esos textos cuando se publican en ediciones populares, en la Argentina de la modernización. Y no se trata de singularizar especificidades latinoamericanas, de “fetichizar” latinoamericanismos, sino de señalar modos de elaboración de figuras y conceptos: en este caso, la configuración de una heterocronía. Se trata en definitiva de pensar primero, gracias al cruce con otras temporalidades, el modo en que las

ediciones usufructúan esos nombres, que aseguran legitimidad y ventas, para luego elaborar otros discursos, ideas y experiencias —el estatuto desprestigiado de la edición popular facilita el proceso—. El estudio de esas elaboraciones situadas, que no renuncian a su vocación universal, a su vez nos permite ir más allá de la constatación inicial de la asimetría y del análisis de las dinámicas de legitimación simbólica. Porque la necesaria crítica al universalismo eurocéntrico no puede negar la posibilidad de una vocación universalista en las formas y los temas que se elaboran desde nuestro espacio, y sobre todo en los modos que tenemos de leerlos.

Referencias

“A los lectores” (1918). *La Novela del Día*, s.n., p. 112.

Baroni, R. (2016). L’empire de la narratologie, ses défis et ses faiblesses. *Questions de communication*, (30), 219-238. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.10766>

Baudelaire, C. (1975). *Œuvres Complètes* (2 vols.). Ed. de C. Pichois. Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

Baudelaire, C. (2006). *Las Flores del mal* (Trad. A. Cristóbal). Colihue.

Berman, A. (1984). *L’Épreuve de l’étranger. Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*. Gallimard.

Berman, A. (1999). *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*. Seuil.

Blanco, M. (Coord.). (s.f.). *Conferencias de Jorge Luis Borges (1949-1955)*. [Archivo digital]. Universidad Nacional de Mar del Plata, Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, Biblioteca Nacional Mariano Moreno. <http://centroborges.bn.gob.ar/>

Borges, J. L. (1930). *Evaristo Carriego*. Manuel Gleizer editor.

Borges, J. L. (1957). El escritor argentino y la tradición. En *Discusión* (2.ª ed.) (pp. 151-162). Emecé. (Conferencia inicialmente pronunciada en 1951).

Borges, J. L. (1989). *Obras Completas*. (Ed. C. V. Frías). Emecé, 4 vols.

Cámpora, M. (2022). *La Nación*, el Segundo Imperio y la Tercera República. Pedagogía cultural y novela francesa en la Argentina (1901-1920). *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 52(1), 277-299. <https://doi.org/10.4000/mcv.16649>

Chakrabarty, D. (2000). *Provincializing Europe: Postcolonial thought and historical difference*. Princeton University Press.

Choppin, A. (Ed.). (1993). *Les manuels scolaires en France. Textes officiels 1791-1992*. INRP.

De Diego, J. L. (Dir.). (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*. Fondo de Cultura Económica.

- Delgado, V. y Esposito, F. (2014). 1920-1937: la emergencia del editor moderno. En J. L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 63-97). Fondo de Cultura Económica.
- Fumaroli, M. (2002). Clôture du colloque. En R. Recht (Dir.), *Victor Hugo et le débat patrimonial. Actes du colloque organisé par l'Institut national du patrimoine* (pp. 309-317). Maison de l'Unesco.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil.
- Genette, G. (2006). *Bardadrac*. Seuil.
- Glinier, A. (2021). Faire des best-sellers avec le canon. Les collections de classiques à bas prix. En S. Ducas y A. Gefen (Dirs.), *Best-sellers. L'industrie du succès* (pp. 51-61). Armand Colin.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.). (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press.
- Jey, M. (1998). *La Littérature au Lycée : Invention d'une Discipline (1880-1925)*. Presses de l'Université de Metz.
- Jey, M. y Perret, L. (2019). *L'idée de littérature dans l'enseignement*. Classiques Garnier.
- La Dirección (1923, febrero). "Un año". [Editorial]. *Los Pensadores*, año II, nº 46 (dedicado a Anatole France, *El gato flaco*), s.p.
- Mollier, J.-Y. (2010). *Du poche aux collections de poche: histoire et mutations d'un genre. Actes des ateliers du livre* (pp. 25-36). Céfal.
- "Nuestro saludo" (1934, 7 de noviembre). [Editorial]. *Leoplán. Magazine popular argentino*, año I, nº 1, s.p.
- Olivero, I. (2022). *Les trois révolutions du livre de poche : Une aventure européenne*. Sorbonne Université Presses.
- Pierini, M. (2006). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1926): un fenómeno editorial y sus proyecciones en la cultura de masas*. [Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/72634>
- Severino, J. E. (1996). Biblioteca de *La Nación* (1901-1920). (Los anaqueles del pueblo). *Boletín. Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos*, 1, 57-94.
- Viala, A. (1992). Qu'est-ce qu'un classique? *Bulletin des bibliothèques de France*, 37(1), 6-15.
- Werner, M. y Zimmermann, B. (2003). Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité. *Annales. Histoire, sciences sociales*, 58(1), 7-36. https://histoire.ens.fr/IMG/pdf/anna_581_0007.pdf
- Willson, P. (2006). La traducción entre siglos: un proyecto nacional. En N. Jitrik (Dir.) A. Rubione (Ed.) *Historia crítica de la Literatura Argentina*, (vol. 5, pp. 232-252). Planeta.
- Zimmermann, E. (1995). *Los liberales reformistas: La cuestión social en la Argentina, 1890-1916*. Sudamericana.

Anexo



Figura 1: Emilio Zola (1927). *Por una noche de amor*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Luis Bernard.

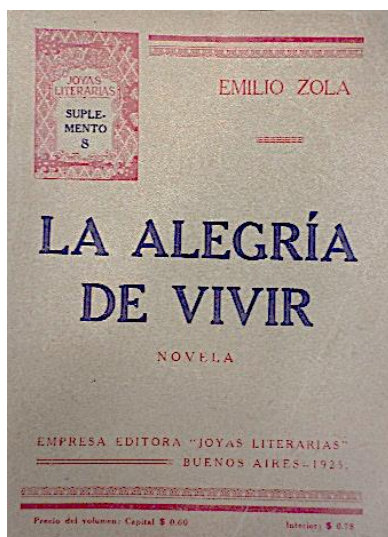


Figura 2: Emilio Zola (1925). *La alegría de vivir*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Luis Bernard.

El poder de las palabras en tiempos de crisis: Romanticismo de Jena y literatura argentina en el siglo XXI, un diálogo transatlántico a través del tiempo

*The Power of Words in Times of Crisis: Jena Romanticism and
Argentine Literature in the 21st Century, a Transatlantic Dialogue
through Time*

Carolina Ramallo

Universidad de Buenos Aires - Universidad

Nacional de Hurlingham, Argentina

carolina.ramallo@unahur.edu.ar • orcid.org/0009-0003-1863-9080

Recibido: 27/03/2025. Aceptado: 19/05/2025.

Resumen

En el marco del dossier *Historia literaria comparada entre períodos: Teoría y práctica*, este artículo explora la productividad de poner en diálogo algunos aspectos del Romanticismo de Jena y de la literatura argentina del siglo XXI (2001-2015). A pesar de la distancia temporal y geográfica, se argumenta que el espíritu innovador del Romanticismo de Jena continúa vigente en la actualidad para comprender las respuestas de la literatura argentina a la crisis del siglo XXI, recuperando ideas sobre la fuerza reflexiva y crítica de la literatura y sobre el ejercicio artístico como vía de emancipación vital. Ambas épocas experimentan una profunda crisis del orden social y una redefinición cultural, donde la literatura y la escritura se convierten en herramientas de transformación de la realidad. Por ello, se destaca el poder otorgado a las palabras en tiempos de crisis y se analiza el uso de la ironía en ambos momentos. Si bien existen diferencias culturales y contextuales, la afinidad entre las prácticas de escritura y la constitución del rol social de escritores/as en ambas épocas es notable.

Palabras clave: literaturas comparadas, historia comparada, crisis, representación verbal

Abstract

As part of the dossier *Comparative Literary History between Periods: Theory and Practice*, this article explores the productivity of bringing into dialogue certain aspects of Jena Romanticism and 21st century Argentine literature (2001-2015). Despite the temporal and geographical distance, it is argued that the innovative spirit of Jena Romanticism continues to be relevant today for understanding the responses of Argentine literature to the crisis of the 21st century, recovering ideas about the reflective and critical force of literature and about artistic practice as a means of vital emancipation. Both periods experienced a profound crisis of social order and cultural redefinition, in which literature and writing became tools for transforming reality. For this reason, the power given to words in times of crisis is highlighted and the use of irony in both periods is analysed. Although there are cultural and contextual differences, the affinity between writing practices and the constitution of the social role of writers in both periods is remarkable.

Keywords: comparative literatures, comparative history, crisis, verbal representation

Hay situaciones y relaciones inevitables que solo pueden tratarse liberalmente a través de su transformación mediante un osado acto del libre albedrío y de ser consideradas completamente como poesía. Por lo tanto, todos los hombres cultivados deberían poder ser poetas en casos de necesidad.

Friedrich Schlegel. *Fragmentos críticos*, 430.

Les progrès de la littérature, c'est-à-dire le perfectionnement de l'art de penser et de l'exprimer, sont nécessaires à l'établissement et à la conservation de la liberté.

Mme. De Stäel. *De la littérature*.

Introducción

Este artículo, presentado a la convocatoria *Historia literaria comparada entre períodos: Teoría y práctica*, se propone como un ejercicio de análisis comparativo-reflexivo al explorar la productividad de poner en diálogo algunos aspectos del Romanticismo de Jena (Alemania, finales del siglo XVIII y principios del XIX) y el medio literario argentino entre 2001 y 2015¹. Este trabajo busca responder, al menos parcialmente, a la propuesta de la convocatoria de superar las limitaciones de enfoques historicistas y

¹ Este artículo recoge parte de los hallazgos de mi tesis de doctorado *Literatura y crítica: Representación y autorrepresentación del escritor en la narrativa argentina 2001-2010* (Ramallo, 2017).

presentistas, así como las desconfianzas en operaciones de historiografía literaria de largo alcance temporal que han surgido en las últimas décadas, ya que más que una simple yuxtaposición, se busca ensayar un diálogo crítico que explore las resonancias entre ambos periodos, considerando no solo obras y autores, sino también prácticas, formas, procedimientos, dispositivos, soportes, instituciones, poéticas, modos de leer y circular.

El presente trabajo propone un análisis que se centra en la explicación reflexiva y autoconsciente de nuevas formas de entender la literatura, la crítica y la teoría, presentes en ambos momentos estudiados; para ello, a lo largo del artículo, se examinará cómo las autorrepresentaciones de escritoras/es, la literatura y la escritura misma, funcionan como parte de un proceso de transformación y redefinición de la cultura, lo público y el rol social de quien escribe, encontrando paralelismos entre la escritura literaria argentina del siglo XXI y las innovaciones conceptuales y estéticas del Romanticismo de Jena. A pesar de la distancia temporal y geográfica, en el presente texto se argumentará que el espíritu innovador y la búsqueda de nuevas formas de entender la literatura, la crítica y la teoría que caracterizaron la producción del Romanticismo de Jena tienen casi plena vigencia en la literatura argentina reciente y se analizará el uso de la ironía como caso que permite ver las diferencias e inflexiones literarias a lo largo del tiempo.

La comparación reflexiva entre estos dos periodos, a pesar de la distancia temporal y geográfica, busca señalar la vigencia de ciertas inquietudes literarias a través del tiempo, contribuyendo a la rehabilitación de razonamientos críticos e historiográficos de gran alcance, tal como lo propone la convocatoria. Al superar las limitaciones de los enfoques que reducen el análisis a un contexto inmediato o a una completa ajenez respecto del presente, este trabajo ofrece una perspectiva particular sobre la historia literaria comparada, respondiendo a la necesidad de un acercamiento autoconsciente y actual a las posibilidades de la puesta en contacto de fenómenos literarios pertenecientes a épocas diferentes. La metodología propuesta, que considera las prácticas, formas, procedimientos y dispositivos literarios, se alinea con el llamado a trascender la simple comparación de obras y autoras/es.

Hay un movimiento que podemos especificar en nuestro objeto, más allá del reconocido rol fundante que el romanticismo juega respecto del arte moderno en general: el poder otorgado a las palabras en tiempos de crisis. La vasta bibliografía existente sobre el programa literario del Romanticismo de Jena² coincide en sostener que fue un momento de radical innovación en relación con el rol que se otorga al lenguaje, simultáneamente como teórico, crítico y poético, como fuerza, potencia y espacio de despliegue de una acción transformadora de la vida. En la medida en que hoy en día, ya en los albores del segundo cuarto del siglo XXI, nos encontramos en un momento de profunda crisis del orden social burgués moderno, de las democracias occidentales y de la concepción de verdad racional, creemos fructífero volver la mirada hacia ese momento crítico de la constitución de un modo de comprender y sostener la representación (verbal y política) para repensar cuánto de sus respuestas ante la crisis del siglo XVIII pueden constituirse todavía hoy en un camino para recuperar la fuerza reflexiva, la potencia crítica y el ejercicio artístico como vías de la emancipación vital.

La distancia en el espacio y en el tiempo funciona generalmente como matizador de las diferencias, haciendo que aquello que en el siglo XVIII era radical (el orden social europeo se deshacía, terminaba una edad histórica, se fundaba un nuevo modo de concebir la humanidad), brutal (la exclusión de los espacios de producción intelectual de las minorías étnicas, etarias y sexogenéricas era absoluta, evidenciado esto en los modos de borramiento de las mujeres en la autoría de textos escritos con su activa participación) o absolutamente novedoso, en el siglo XXI pueda parecer una repetición

² Por tratarse el presente artículo de un texto que se enfoca en la comparación de fenómenos literarios pertenecientes a distintas épocas y no en la descripción erudita de una de las épocas descriptas, no se ofrece un detallado estado de la cuestión. A tales fines se sugiere la revisión de textos que han sido y son referencias para la crítica literaria argentina sobre el Romanticismo de Jena, como Benjamin (2000), Blanchot (2007 y 2008), Lacoue-Labarthe y Nancy (2012), además de la abundante bibliografía académica producida en América y Europa por germanistas especializados en el período. Respecto de *El absoluto literario* (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012), cabe señalar que, si bien los autores no son especialistas en literatura alemana, son quienes marcan la operación central para nuestra hipótesis. Del ámbito local, remitimos a las investigaciones sobre idealismo y romanticismo alemán temprano de Miguel Alberti (2016), Naím Garnica (2019) y Jimena Solé (Rearte y Solé 2010; Solé, 2018 y 2019).

naturalmente suavizada, menos drástica, más conocida. Hay diferencias entre los medios literarios alemán y argentino, lógicamente, relativas a las culturas implicadas en cada momento, las tradiciones emancipatorias a las que se apela, las oportunidades disponibles en relación con la profesionalización y la inserción laboral de quienes escriben, pero la afinidad entre aquellas prácticas de escritura y la constitución del rol social de escritoras/es en la actualidad es notable y notoria, y las diferencias, lejos de constituirse en inhibiciones, nos permiten recuperar lo mejor de historia de la literatura.

1. Las condiciones materiales y simbólicas de existencia de la literatura en épocas de crisis

Partiremos de la idea de que la importancia de las condiciones materiales y simbólicas, históricas y sociales profundamente críticas son fundamentales para comprender en nuestras dos épocas analizadas la configuración del medio literario, entendido este como un espacio dinámico y complejo donde interactúan diversos actores, discursos e instituciones, y donde se negocian valores estéticos, sociales e ideológicos en un contexto histórico y cultural específico. Tanto el Romanticismo de Jena³ como la literatura argentina del siglo XXI se desarrollan en épocas de profundas convulsiones y cambios políticos, sociales, económicos y

³ Vastísima es la bibliografía que recorre, reseña y explica la historia del término “romanticismo” y del movimiento y la poética que se agrupan bajo sus definiciones; indicaremos aquí, a propósito del rol inaugural que sostenemos tuvo el Círculo de Jena, que es en la revista *Athenaeum*, en 1798, que “romantique” es usado por primera vez en el sentido que luego le dio la historia literaria y que el término fue divulgado por Mme. De Stäel en 1813 en su texto *Alemania* escrito en estrechísimo vínculo con Friedrich Schlegel. Asimismo, debe señalarse que en la medida en que no se trató de una escuela proclamada por sus miembros como identidad colectiva estable, y que quienes formaban parte del movimiento no se autodenominaron “románticos”, siempre es compleja la nominación, pero es compartido por los estudios posteriores que los principales miembros del Círculo de Jena fueron: Friedrich Schelling, los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel, Dorothea Mendelssohn y Caroline Michaelis (conservamos sus apellidos de solteras) y Novalis (pseudónimo de Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg); a su vez, el diálogo con Alexander von Humboldt, Friedrich Schleiermacher y Ludwig Tieck fue tan fundamental que no puede dejar de mencionarse. Indispensable, también, es mencionar a los filósofos Johann Gottlieb Fichte y Friedrich Schiller y al escritor y pensador Johann Wolfgang Goethe con quienes las/os escritoras/es del Círculo de Jena estudiaron, dialogaron, escribieron y compartieron múltiples espacios vitales.

culturales que marcan la forma en que las/os escritoras/es y críticas/os conciben su rol en las disputas por la constitución de un orden social.

El Romanticismo de Jena, en diálogo con la filosofía idealista alemana y polemizando, pero también recuperando, las ideas de la Ilustración y, a su vez, afectado, como toda la cultura europea de ese periodo histórico, por la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas, buscó especificar el papel del/a escritor/a de literatura y del/a intelectual, otorgándoles un rol activo en el cambio social en un sentido tan amplio y poderoso que pretendía ser una transformación de la humanidad toda. Si bien la concepción romántica de representación ha sido objeto de críticas (incluso entre los miembros del Círculo y/o provenientes de escritores y filósofos con quienes sostenían estrechos y productivos intercambios), ya que puede argumentarse que la subjetividad irónica⁴ no comporta ningún compromiso real ni sustancia que la determine y, por lo tanto, puede constituirse en una amenaza para toda posibilidad de estabilidad y, especialmente, contra la verdad de la ética del Estado, consideramos que en la actualidad con la profunda crisis de representación política, del concepto de verdad y de la definición y rol del Estado moderno en la democracia occidental, es no solo interesante sino sumamente pertinente volver a estas discusiones⁵, no en vano el Círculo de Jena nombró a su más querido proyecto editorial *Revista Athenaeum* aludiendo a su interés en la relación entre libertad, democracia y saber.

La literatura argentina producida en el siglo XXI, marcada por la crisis económica y social de 2001 y la profunda transformación de la hegemonía

⁴ Volveremos en este mismo artículo sobre el concepto de ironía.

⁵ Asimismo, en la actualidad, al menos en Argentina, se ha masificado el uso del adjetivo “romántico” para caracterizar un tipo de relación amorosa-sexual (especialmente de pareja monogámica) y el verbo “romantizar” como una suerte de sinónimo de “idealizar” o “estetizar”. Estos usos léxicos distan de ser ajustados a las definiciones de amor del romanticismo (muy especialmente del Romanticismo de Jena) y mucho menos son congruentes con la compleja y potente propuesta de “romantizar el mundo” de los Fragmentos románticos (Alberti, 2016). No es este el lugar para poder desarrollar las derivas culturales de estos conceptos bajo los efectos semánticos e ideológicos del victorianismo, de la ideología burguesa y de las múltiples formas en que la violencia patriarcal opera en el lenguaje de los sentimientos, las pasiones y las relaciones humanas, pero no podemos dejar de mencionar su pertinencia para pensar el orden social del siglo XXI.

y los acuerdos neoliberales, también reflexiona sobre su propia función y su relación con las condiciones materiales y simbólicas de existencia, y también se piensa como una acción en un tiempo de umbral, de innovación y de reinención del pasado: lo hace explorando temas como la desigualdad (en tanto jerarquía y distancia social), la diferencia (en tanto especificación, valorización y potenciación de la diversidad sexual, étnica y etaria), la identidad nacional (en tensión y diálogo con las identidades globales, regionales, ancestrales) y las luchas por memoria, verdad y justicia en relación con los crímenes cometidos en la última dictadura cívico-militar en la Argentina (revalorizando la enorme tradición nacional y popular de luchas sociales y políticas), es decir, la literatura se piensa y se ejerce en relación con las condiciones históricas y sociales críticas⁶.

La narrativa argentina analizada en nuestra investigación previa ha repetido el gesto innovador de producir escrituras polémicas que, simultáneamente, se inscriben en una tradición y buscan continuarla, reformularla o especificarla. La reinención del pasado para habitar el presente y proyectar el futuro fue un gesto inaugural en los románticos alemanes, pero es ya un ejercicio consagrado para las/os argentinas/os contemporáneas/os. En el pasaje del siglo XX al XXI la literatura argentina ya había desarrollado un fuerte diálogo con el periodo postdictatorial, con la transición a la democracia, con los primeros juicios a los genocidas y luego con las llamadas “leyes de impunidad”, con las transformaciones sociales que produjo el periodo neoliberal en la década de 1990, con la llegada del SIDA primero y los movimientos de resistencia, visibilización y afirmación de la defensa de la vida de las minorías sexuales después, es decir, con los grandes movimientos de la cultura y del orden social nacional. En todos los casos, las/os escritoras/es intervinieron en la escena

⁶ Como ejemplos de estas líneas presentadas, se ofrecen los siguientes casos analizados detenidamente en una investigación previa (Ramallo, 2017). En relación con la representación de desigualdad social, Alarcón (2007 y 2010), Caparrós (2009) e Incardona (2007). En relación con la representación de la diferencia y la diversidad, Cucurto (2005, 2006a, 2006b), Cabezón Cámara (2009) y P. Pérez (2005). En relación con la representación de la identidad nacional, Fariña (2011), Vanoli (2010), y en relación con la representación de las luchas por memoria, verdad y justicia, Alcoba (2008 y 2012), Pron (2012), M. E. Pérez (2012), Robles (2013) y Urondo Raboy (2013).

del mundo de la vida con confianza en su capacidad de incidir en la experiencia vital (si no de la humanidad toda, al menos sí al alcance de todas/os y con una plena creencia en el papel específico de quien escribe literatura). No en vano han pasado dos siglos: aquello que en Jena fue revolucionario en el siglo XXI tiene el peso y el valor de lo que ha funcionado: la escritura es un modo de vida más amable, más justo, más poderoso y al alcance de quien quiera participar de él.

2. La relación entre literatura, crítica y teoría: tres y una

Otro punto de contacto fundamental entre ambas épocas estudiadas es la estrecha vinculación entre la literatura, la crítica y la teoría: su mutua implicación e interdependencia conceptual y práctica. El Romanticismo de Jena inauguró la conceptualización de estos tres discursos (el literario, el crítico y el teórico) como tres modos de un mismo objeto: la literatura. De esta manera, permitió pensar (desde entonces y hasta ahora) una ruptura con las fronteras tradicionales entre estas disciplinas, permitiendo un diálogo constante entre ellas, una constitución inmanente de la literatura como objeto (de pensamiento, de conocimiento, de práctica y de deseo) que supone estas tres instancias siempre en coexistencia.

La producción de las/los escritoras/es agrupados en la historia literaria como “Romanticismo de Jena” propuso un nuevo modo de entender la literatura, la crítica y la teoría con un espíritu innovador que buscó y propuso novedosas formas, poéticas y prácticas inaugurando los modos de leer y hacer circular la producción verbal. Las innovaciones principales que hallamos en la producción romántica y que continúan vigentes en la literatura argentina reciente son: a) la estrecha vinculación entre literatura, crítica y teoría, casi eliminadas las fronteras tradicionales⁷ y en diálogo constante; b) la concepción de la crítica como un espacio de debate y

⁷ Este es uno de los puntos más álgidos de los estudios romanticistas: cuál es exactamente la relación de las/os románticas/os con sus precursoras/es, con sus maestras/os y con sus antecedentes: sabemos que no fue solo, ni principalmente, la destrucción de la tradición, pero también sabemos que la polémica, la reapropiación activa y la crítica fueron las acciones principales de su programa filosófico, intelectual y literario.

autorreflexión, que incluye una prolífera producción sobre el propio rol y función de quien escribe en el medio literario como agente transformador de la forma de vida; c) la literatura como autorreflexión: el Romanticismo de Jena propuso, practicó y promovió la idea de la literatura como un espacio de reflexión sobre sí misma, tanto en términos temáticos como procedimentales ofreciendo múltiples casos de textos que exploran los límites y alcances de la representación, experimentaciones formales radicales con los géneros literarios y la inclusión de múltiples voces y el tratamiento de escenas de escritura, lectura y formación intelectual de protagonistas; d) el rol destacado que se otorgó a las/os críticas/os en la interpretación y valoración de la obra literaria mediante la práctica sostenida del comentario, la reseña, las remisiones e intertextualidades (ficcional y no ficcional, filosóficas y del orden de lo que luego se llamaría “crítica literaria”).

En la literatura argentina del siglo XXI, se observa el cumplimiento de esta concepción de literatura manifestada en el profuso diálogo entre el discurso literario, el discurso crítico y el discurso teórico, con una amplia producción crítica que adopta formas con estilo más narrativo y personal y con gran producción literaria que explota elementos autorreflexivos y teóricos. La literatura argentina reciente se caracteriza por la exploración de la subjetividad y la proliferación de textos autobiográficos o autoficcionales (la nominación, clasificación y descripción de estas categorías ya es todo un objeto de estudio en sí mismo en el periodo). Pero, además, esta tendencia también se encuentra en la crítica literaria, donde se observa una creciente incorporación de elementos personales y una reflexión sobre la propia práctica. El llamado “giro autobiográfico”, donde las/os escritoras/es exploran su propia experiencia y subjetividad como punto de partida para la creación literaria, incluye una vasta producción no ficcional como ensayos, crítica literaria o, incluso, historia literaria. Lo destacable, más allá de los relevamientos o sistematizaciones posibles, es que las escrituras que incorporan elementos de la vida se retroalimentan. Basten de ejemplo los análisis de Alberto Giordano (2011) sobre el giro autobiográfico y las escrituras del yo producidos simultáneamente con escrituras sobre su propia experiencia vital.

En este sentido, podemos afirmar que en el periodo del siglo XXI analizado la relación entre teoría, crítica literaria y literatura se ha vuelto cada vez más compleja y reflexiva. La crítica que se autoexamina, se torna objeto de estudio y de análisis, lectura y escritura con profusas remisiones, linajes, referencias, alusiones e intertextualidades, contiene dentro de sí el afán teórico y, entonces, produce textos crítico-teóricos “para evidenciar que ‘crítica’ es la operación teórica de la crisis, y ‘teoría’, la reflexión sobre la crítica y sobre la literatura en la escritura” (Rosa, 1999, p. 340).

Como dijimos, a pesar de la distancia temporal y geográfica, la conceptualización de la literatura, la crítica y la teoría que caracterizaron la producción del Romanticismo de Jena tienen casi plena vigencia en la literatura argentina reciente y hallamos que el estudio del uso de la ironía nos permite ver las sutiles diferencias e inflexiones a lo largo del tiempo en la concepción de representación literaria y de autorrepresentación de quien escribe. El uso de la ironía nos permite señalar estas transformaciones y especificidades ya que, si bien es un procedimiento central como herramienta para cuestionar las normas establecidas y desafiar las convenciones, los periodos literarios comparados en este artículo no lo hacen exactamente del mismo modo. En el siglo XXI, de un modo esperable por la tradición del procedimiento, la ironía fue y es empleada profusamente por la/os escritora/es como un recurso para cuestionar su propio rol y las condiciones de producción de la literatura, del orden social y de la escritura misma.

Es sabido que el concepto de ironía en el Romanticismo de Jena se presenta como una idea sumamente compleja y es central en la obra de Friedrich Schlegel⁸, aunque no existe un tratado específico sobre ella, sino que debe ser reconstruida a lo largo de su peculiar obra, como han demostrado los muchos estudios existentes sobre el tema (Garnica, 2019). Baste decir que más que una técnica retórica, la ironía en el contexto romántico adquiere una dimensión filosófica, vinculada a la filosofía crítica

⁸ El concepto de ironía es desarrollado también por Adam Heinrich Müller, K. W. F. Solger y Jean Paul (pseudónimo de Johann Paul Richter) en diálogo con la producción de los hermanos Schlegel.

kantiana y al idealismo fichteano. Schlegel concibe la ironía como una fuerza que permite volver todo serio y, a la vez, convertirlo en un juego, ya que posee la capacidad de construir y destruir objetos simultáneamente. Así, la ironía se entiende como la capacidad reflexiva del arte de postular algo y autodestruirlo, de proponer y criticar, de explorar y tensar los límites y alcances del sentido. En este sentido, la ironía romántica se presenta como una voluntad de irresolución infinita, buscando conjugar lo subjetivo y lo objetivo, lo ideal y lo sensible, en un conocimiento absoluto. Schlegel la describe como una consciencia ágil que, aunque caótica y desordenada, posibilita la reflexión y la crítica.

En la literatura argentina postcrisis 2001 hallamos ejemplos en que la distancia irónica produce ese espacio de disputa del sentido necesaria para que se produzca la crítica, porque, recordemos, el ejercicio romántico del *witz* (término que suele traducirse por ironía, agudeza o ingenio), lejos de minar la capacidad crítica, la potencia: no pone en duda la capacidad del ejercicio de la escritura para incidir en el mundo de la vida; no ridiculiza ni humilla a quien escribe, dejándolo en una posición impotente sino que, por el contrario, es una asombrosa muestra de fuerza, destreza y complejidad. El ejercicio irónico, incluso cuando (o, más precisamente, *especialmente* cuando) se realiza sobre la propia práctica de escritura o la autorrepresentación de quien escribe, produce esa distancia que es el espacio donde la crítica sucede, se exhibe y enamora: porque no es solemne, porque no es lineal, porque no es rígida; *por eso* (y no *a pesar de eso*) confía en su capacidad para cambiar el mundo. Y lo hace.

En la producción argentina reciente analizada, podemos señalar algunos ejemplos detenidamente analizados en una investigación previa (Ramallo, 2017): cuando la representación de las marcas de desigualdad y diferencia es utilizada como una forma de evitar la estetización de la pobreza y la marginalidad, al tiempo que se denuncia la injusticia social. O cuando en el contexto de los debates sobre la identidad nacional, la ironía es utilizada como una herramienta para subvertir los discursos nacionalistas y cuestionar las definiciones esencialistas de “lo argentino” previniéndonos sobre las derivas autoritarias, discriminadoras y violentas de la identidad nacional. Por último, la ironía ha sido un fructífero (¡y muy

polémico!) recurso de las escrituras de hijas/os de militantes detenidas/desaparecidas/os durante la última dictadura cívico-militar en los procesos de reconstrucción, lucha y disputa por la identidad que permitió un abordaje propio y novedoso que funcionó como espacio de resistencia y construcción de memoria y verdad.

3. La sociabilidad literaria: un espacio que es un modo de escritura y de vida

En ambas épocas estudiadas es de suma importancia el grupo de escritoras/es en la configuración del medio literario, tanto en el Romanticismo de Jena como en la Argentina del siglo XXI. El Romanticismo de Jena se caracterizó por inaugurar la tradición, hasta hoy habitual, de la formación de grupos de escritoras/es que comparten ideas y proyectos, relaciones profesionales, pero también personales (amistosas, sexuales, amorosas, de competencia, de convivencia) como el del círculo que se reunía en torno a las revistas *Athenaeum* (1798-1800) y *Europa* (1803-1805)⁹. Asimismo, tanto entonces como ahora, la sociabilidad literaria incluye relaciones pedagógicas, en ámbitos formales como la universidad o informales como los talleres de escritura o las clases en casas particulares, y relaciones editoriales producto de los distintos acuerdos y acciones de la edición (editar, prologar, antologar, reseñar).

Una actividad sumamente importante y valiosa para los románticos del Círculo de Jena fue la traducción literaria, trabajo realizado muchísimas veces en colaboración con las mujeres del grupo (coautoría que no se vio reflejada por los nombres con que los textos fueron publicados y solo recientemente está siendo sacada a la luz y puesta en valor). La traducción era parte de las tareas intelectuales del grupo porque era un modo de visitar la tradición, seleccionar y construir los protocolos de lectura de sus precursores e instalar un canon en el cual incluirse. Entre las prácticas

⁹ Parte de ellas/os había participado pocos años antes también de la revista *Die Horen* dirigida por F. Schiller. Este es uno de los casos en que los proyectos editoriales y las afinidades intelectuales derivan en escandalosos enfrentamientos, expulsiones e injurias dichas y publicadas.

del medio literario argentino en el siglo XXI, la traducción ocupa un lugar importante en la inserción laboral de las/os escritoras/os, pero también en esa misma operación romántica: la formación de un canon, de una tradición a la que pertenecer, de una conversación sostenida en el tiempo entre escritoras/es, poetas y críticas/os traduciendo y editoras/es publicando.

En la Alemania de finales del siglo XVIII, además de las cuestiones mencionadas, las escenas de escritura colectiva, en colaboración o coautoría, de lectura mutua, de crítica y reformulación constituyeron un sistema de sociabilidad literaria caracterizado por la intensidad, el dramatismo y la referencialidad mutua en un periodo de tiempo breve que puede hallarse replicado en la sociabilidad literaria argentina del siglo XXI, aunque con una fundamental diferencia: son los gestos los que se repiten, no así la intención de proponer y sostener un proyecto filosófico compartido, y mucho menos uno sistemático o totalizante. Por esto mismo y por la misma voluntad de incorporar en la escritura esta forma de sociabilidad, se recurre a géneros dialógicos (como diálogos y cartas, pero también novelas con distintos grados de experimentación formal con la polifonía y con la referencialidad biográfica).

En la literatura argentina reciente, se observa la proliferación de revistas literarias, editoriales independientes de los grandes conglomerados transnacionales de edición y plataformas digitales de difusión de escritura sostenidas por pequeños grupos de escritoras/es (tanto de ficción como de teoría o crítica literaria, herencia esta también de Jena: la escritura es escritura literaria sea ficcional o no ficcional; aunque haya procedimientos retóricos específicos la construcción del valor se da en el diálogo entre los tres discursos: el literario, el teórico y el crítico) que buscan generar un espacio de debate e intercambio y múltiples referencias cruzadas (críticas, prólogos, reenvíos, difusión de ideas y proyectos literarios) que producen escenas de legitimación o de disputa y usan las polémicas como parte de la construcción de las autorrepresentaciones de quienes escriben.

En Argentina luego de 2001, varios grupos de escritoras/es han adoptado la producción colectiva y la citación mutua como prácticas centrales. Estos fenómenos se manifiestan tanto en la literatura como en la crítica literaria, creando redes de colaboración y reconocimiento dentro del medio literario. Entre los ejemplos más visibles de producción colectiva se encuentran las editoriales independientes y los proyectos editoriales surgidos en la crisis económica de principios del siglo XXI. A su vez, la FLIA (Feria del Libro Independiente Argentino) y la FED (Feria de Editores) son eventos que aglutinan a editoriales pequeñas o medianas, algunas autogestionadas y artesanales, todas independientes de los conglomerados transnacionales¹⁰, y ofrecen una alternativa a la tradicional Feria del Libro de Buenos Aires. Otro espacio de sociabilidad central son los ciclos de lecturas, no solo los recitales de poesía sino también las lecturas y ciclos literarios de narrativa, realizados en espacios culturales. Por su parte, como dijimos, los talleres literarios también han sido un espacio importante para la producción colectiva y la citación mutua. Quienes escriben comparten sus trabajos, reciben críticas y se apoyan mutuamente, creando una red de colaboración y aprendizaje. Muchas veces estos talleres incentivan la participación en certámenes o concursos literarios y/o culminan en la publicación de antologías, donde se recopilan los trabajos de quienes participan, visibilizando sus voces y creando un sentido de comunidad.

También en la estela abierta en Jena, la crítica literaria, sea producida desde la universidad o el sistema científico (la llamada “crítica académica”) como desde los medios de comunicación o divulgación (la llamada “crítica periodística”), juega un papel importante en la construcción de redes y citación mutua. Las/os críticas/os literarias/os a menudo crean, divulgan y valorizan nuevas normas y valores estéticos, influenciando fuertemente la recepción y los modos de lectura de las obras. Este ceremonial de reconocimiento recíproco se manifiesta en la práctica de las/os

¹⁰ Entre la pregunta “independientes ¿de qué?” (López Winne y Malumián, 2016) y la respuesta “editoriales argentinas” (Scott, 2025), seguimos pensando en la cuestión de la edición local, regional y transnacional en el siglo XXI.

escritoras/es que se prologan (o escriben las contratas) entre sí o mediante la lectura y la crítica literaria que aporta protocolos de lectura y valoraciones. Esta dinámica también puede generar polémicas y exclusiones, ya que la crítica también funciona como una herramienta de descalificación y diferenciación.

En el siglo XXI, como sucede con el resto de la cultura, estas acciones se producen en el espacio virtual. A comienzo del siglo se desarrolló una prolífera blogósfera literaria a partir de la aparición y crecimiento de *blogs* y páginas *webs* de escritores/as y de revistas literarias digitales. Luego, en la segunda década del siglo, con el acelerado y espectacular auge de las redes sociales, la dinámica se trasladó allí; sin embargo, muy recientemente han reaparecido los *blogs* como espacio de publicación frecuente. Actualmente, los espacios virtuales en plataformas como Facebook, Instagram, Twitter/X, YouTube o Wattpad, permiten a quienes escriben compartir sus trabajos, recibir comentarios y establecer conexiones con sus lectoras/os y con otras/os autoras/es.

4. La representación: ese problema que persiste, esa preocupación que convoca

En tanto ambas épocas se caracterizan por ser escenarios de profundas crisis sociales, políticas, económicas y culturales, la cuestión de la representación política y verbal es acuciante, ya que quien escribe debe responder a las preguntas acerca de con qué legitimidad alguien puede escribir, sobre qué es legítimo escribir y para qué. Al igual que los románticos de Jena, la literatura argentina reciente propuso múltiples experimentos miméticos y la crítica argentina del comienzo del siglo XXI problematiza la relación entre literatura y realidad cuando produce profusas reflexiones sobre la noción mimética de representación.

En este sentido, la producción literaria del pasaje del siglo XX al XXI en Argentina recorre un arco que puede trazarse desde el realismo hasta la más radical experimentación con la irrepresentabilidad (Ramallo, 2017). En tanto la crítica, ya desde finales del siglo XX, profundiza los debates acerca del realismo literario y se enfoca en la complejidad de la representación

verbal, explorando las tensiones entre la representación de la experiencia y la imposibilidad de capturar la realidad en su totalidad.

La crítica académica ha discutido las formas de representación a través de la puesta en cuestión de la categoría literaria “realismo”, explorando sus límites y alcances muy profusamente en los últimos diez años del siglo XX y los primeros diez del XXI. La *Historia crítica de la literatura* coordinada por Noé Jitrik ha generado interrogantes sobre la representación a través del debate realismo-vanguardia. María Teresa Gramuglio (2002) plantea la hipótesis de una posible hegemonía del realismo en la cultura argentina, problematizando la relación entre el realismo y los modos de representación propios del melodrama o lo inverosímil. Poco tiempo después, este debate se reactualiza en congresos y publicaciones científicas, con numerosos trabajos dedicados a especificar el alcance del realismo como categoría descriptiva adecuada para la producción literaria contemporánea –Avaro (2006), Capdevila (2004), Contreras (2005 y 2006), Dalmaroni (2002), Delgado (2005), Kohan (2006), Speranza (2006)–. Los debates acerca de la irrepresentabilidad de la experiencia permiten evidenciar el carácter autorreflexivo y autocrítico del lenguaje en la medida en que el discurso de la literatura produce y exhibe la pregunta por los límites y alcances de su significación, convirtiéndose en un espacio de cuestionamiento de su propia capacidad para dar cuenta de aquello que busca representar.

El Romanticismo de Jena produjo una compleja teoría de la representación de la realidad, que incluye reflexiones sobre la mediación verbal, la experiencia personal de quien escribe y las condiciones históricas, pero, fundamentalmente, postulando una teoría estética y una poética original que transforma la historia literaria occidental. La teoría de la literatura romántica de Jena implica un vehemente rechazo de los parámetros de valoración de la representación mimética de la poética neoclásica; en este sentido, la representación no se limita a la mera imitación de la realidad, sino que implica una dimensión reflexiva y una búsqueda de lo absoluto a través de la síntesis entre lo ideal y lo real.

Los distintos miembros del Círculo (fundamentalmente los hermanos Schlegel y F. Schelling) propusieron distintas ideas teóricas de la representación, tomando, discutiendo y reformulando elementos de la filosofía natural, de la filosofía antigua y de la filosofía idealista moderna. En este sentido, la poética romántica busca una síntesis de reflexión e intuición, entre otras cosas a través de un uso de la ironía que es autorreflexiva y crítica. Por esto, como dijimos, la ironía juega un papel crucial en la teoría de la representación dentro del Romanticismo de Jena. F. Schlegel plantea la ironía como la posibilidad de que el yo productor de la creación artística vuelva críticamente sobre su producción a los efectos de objetivarla y esto permita autonomizar las reglas bajo las cuales el arte es juzgado, especialmente de los órdenes éticos y filosóficos y de toda pretensión de mimesis de una realidad exterior al sujeto. Esta tendencia es profundizada en las escrituras literarias del siglo XXI, mediada y enriquecida en el caso argentino por los aportes de las filosofías de la diferencia y del estructuralismo y postestructuralismo franceses, y permite comprender los debates teórico-críticos y las experimentaciones literarias realistas y anti-realistas.

Hay un punto en que el experimento de diálogo entre Jena y la literatura actual puede producir un equívoco en relación con las continuidades o rupturas. Quisiéramos proponer, como aporte en relación con esta reflexión, a partir del caso del concepto de ironía que, además de haber múltiples analogías o vigencias y algunas diferencias específicas, lo que hay son inflexiones del uso y/o de la conceptualización en las/os escritoras/es actuales respecto de sus precursoras/es. Las inflexiones pueden ser leídas como diferencias, si se lo hace de un modo un tanto apresurado. Pero también podrían ser leídas como variaciones musicales. Como un *cover*. O como una buena traducción. Esto permite realizar un análisis comparativo que se centra en la explicación reflexiva y autoconsciente, antes que en el establecimiento de similitudes y diferencias tajantes. Veamos algunos puntos.

La ironía es una de las categorías sustanciales de la reflexión estética romántica debido a su definición novedosa respecto de la retórica y la estética clásicas. El hecho de que las/os románticas/os partan de un

significado heredado para generar una operación nueva, que conjuga el nombre de la figura retórica, con los elementos de la crítica a la civilidad dieciochesca y con la ironía socrática como modo filosófico, evidencia su radicalidad y originalidad. Como dijimos más arriba, críticas posteriores (como las líneas hegelianas y kierkegaardianas) han visto en la ironía romántica una reducción de todo contenido y seriedad al arbitrio del sujeto, una genialidad arbitraria que disuelve valores. Sin embargo, para entender el verdadero significado de la ironía en las/os escritoras/os de Jena, es necesario dejar de lado esta visión, que arroja al romanticismo a una posición incapaz de afrontar lo concreto y transformar la realidad y aísla solo el aspecto de la afirmación de la subjetividad. Friedrich Schlegel, al usar el término en 1797, como dijimos, se distancia de la acepción retórica tradicional de la ironía, que afirma una cosa significando lo opuesto o usa el vocabulario del adversario para resaltar su inverosimilitud. La ironía socrática, según Schlegel, enfatiza la copresencia de dos elementos básicos que *parecen* negarse mutuamente: es una ficción absolutamente involuntaria y, sin embargo, *absolutamente* reflexiva, que conjuga y hace coexistir los opuestos (D'Angelo, 1999).

Puede decirse que, en el pensamiento contemporáneo, la ironía se erige como una estrategia crucial para abordar la complejidad del conocimiento y la experiencia, pero con un rasgo profundamente distinto al romántico: su rechazo a cualquier pretensión de totalidad o verdad absoluta. Autores como Donna Haraway (1995), en su crítica al esencialismo y al relativismo, abrazan la ironía como un método político y retórico que permite mantener juntas ideas incompatibles, reconociendo la parcialidad inherente a cualquier perspectiva, pero sin dejar de indicar jamás el abandono y repudio de toda forma de totalización. Por esto, estas posturas contemporáneas se oponen a la búsqueda de un lenguaje común universal o de una resolución dialéctica que aspire a una totalidad trascendente, punto en el que las diferencias con la propuesta romántica de Jena son evidentes.

Si bien el uso contemporáneo del concepto, que puede entenderse en general con los lineamientos de la teoría de Haraway, postula que la ironía no es mera burla o cinismo, sino una forma de pensamiento consciente de

su propio autocuestionamiento; esta es una estrategia que asume la fragilidad del propio punto de vista de quien escribe de forma radical. Su rechazo a la totalización se manifiesta en la negativa a formular afirmaciones definitivas, evitando caer en el esencialismo y sus pretensiones de una verdad única y singular. Esta ironía harawayana, que podemos hacer extensiva a la gran mayoría de las escrituras estudiadas del siglo XXI argentino, permite operar en un espacio de contradicciones y tensiones *sin buscar resolución, totalidad o absoluto*. Es una forma de conocimiento situado y localizado, que parte de la multiplicidad de perspectivas y la imposibilidad de una verdad única. Esta ironía es un instrumento para desestabilizar los discursos opresivos y para construir un conocimiento más justo y responsable, que reconozca la complejidad y la diversidad del mundo, pero siempre rechazando la búsqueda de totalidades.

Sin embargo, debemos recordar que la ironía romántica se postula en estrecha relación con las potencialidades y limitaciones del conocimiento humano y, por eso mismo, se constituye en un modo del pensar, en una acción reflexiva y crítica concreta de la autoconsciencia. En el programa de escritura romántica estudiado en este artículo, la ironía es el medio por el cual se aborda el problema del par finitud-infinitud en la forma del enunciado, es el procedimiento que permite explorar los límites y alcances de la presentación verbal del pensamiento y de la acción humanos. Por lo tanto, cuando en la desafiante propuesta de Jena la linealidad del lenguaje y la representabilidad verbal son tensionadas por medio de la ironía, no hay totalización absolutista con deriva autoritaria. Eso fue otra historia, que sucedió antes, o al mismo tiempo en otros espacios, o después en la historia. Esas otras derivas, sean de relaciones de poder opresivas o de impotencia en la acción transformadora, no deberían despojarnos del poder de las palabras en tiempos de crisis, incluso (o mejor dicho, precisamente) de la escritura literaria que permite el uso irónico, complejo, transformador del lenguaje.

Conclusiones

En este artículo hemos querido destacar la importancia del Romanticismo de Jena para comprender las prácticas, formas y procedimientos de escritura del medio literario argentino reciente, sus inflexiones en los modos de leer, escuchar o circular las palabras en tiempos de crisis. A pesar de las diferencias entre ambas épocas, buscamos sostener que la vigencia del movimiento alemán continúa siendo palpable en la forma en que se configura el medio literario argentino, las dinámicas de interacción entre escritoras/es, críticas/os y editoras/es, y en los profusos debates sobre la representación. ¿Cuál será el curso de los acontecimientos en relación con la ironía como herramienta crítica? ¿Cuál será el peso de la escritura literaria en las disputas por la hegemonía durante el siglo XXI? ¿Cuántas diferencias productivas podrán configurar quienes escriben en la Argentina del siglo XXI respecto de sus precursores europeos modernos? Son interrogantes que no podemos responder ahora, pero que guían nuestras intuiciones y prácticas de docencia e investigación.

La crisis de la hegemonía neoliberal de 2001, la emergencia de las nuevas tecnologías digitales de escritura y publicación, la reconfiguración del espacio público, son factores que sin duda han impactado en la literatura argentina de una manera singular. Sin embargo, sostenemos que los estudios románticos y la historia del Romanticismo de Jena ofrecen un marco conceptual valioso para comprender las continuidades y rupturas en el medio literario argentino, permitiendo analizar cómo las ideas de este movimiento se han adaptado y transformado en un contexto diferente en la medida en que el vínculo entre la crisis, la literatura y el poder de las palabras para transformar la realidad siguen siendo cuestiones que nos interpelan fuertemente.

La comparación entre dos fenómenos literarios pertenecientes a distintas épocas tan distantes en el tiempo y en el espacio, si bien no puede ser exhaustiva en un aporte breve como un artículo, nos permite identificar continuidades y variaciones y comprender mejor las tensiones y los desafíos que enfrenta la literatura argentina en el siglo XXI, las concepciones que perduran como “ingenuidades” (Lacoue Labarthe y

Nancy, 2012) o ideologemas y las potencialidades que la teoría romántica aún hoy nos ofrece.

Lejos de pensar el movimiento trazado en este artículo como una influencia del Romanticismo de Jena en la literatura escrita en Argentina después de la crisis de 2001, propusimos leer este ejercicio de historia literaria comparada de largo alcance temporal como un proceso de adaptación y transformación de algunas ideas poéticas, instituciones y figuras del medio literario ya hechas parte de la cultura occidental, pero también nacional, y de prácticas y gestos en los que las ideas del primer romanticismo alemán se reinterpretan y resignifican en nuestro país.

En un momento en el que la representación política, el concepto de verdad y la definición del Estado moderno se encuentran en crisis, volver a las discusiones sobre la representación en el Romanticismo de Jena nos ofrece una perspectiva valiosa para analizar comparativamente las continuidades e inflexiones de esta tradición en la literatura argentina reciente. La búsqueda de una síntesis entre lo ideal y lo real, la crítica a la representación mimética y la exploración de la ironía como herramienta de autorreflexión nos invitan a repensar de forma creativa las formas tradicionales de comprender el mundo de la vida, la representación y las vías posibles de transformación de la realidad.

La crítica a la subjetividad irónica como una amenaza para la estabilidad y la verdad del Estado que se le ha hecho al romanticismo, aunque relevante, no debe opacar la importancia de la reflexión sobre la representación en el Romanticismo de Jena y los fructíferos caminos que ha abierto para la escritura literaria y el trabajo intelectual crítico. Su capacidad para cuestionar las estructuras de poder y las formas de conocimiento existentes, así como la búsqueda de una autonomía artística cada vez más radical en sus postulados, pero problemática en su implementación, son elementos que siguen siendo relevantes en la actualidad cuando queremos comprender el funcionamiento del medio literario y las posibilidades de emancipación que allí se proponen. Al volver a estas discusiones, podemos encontrar nuevas herramientas para

comprender las complejidades del mundo actual y para construir un futuro más justo y equitativo para todas/os.

Creemos que la convocatoria a reflexionar sobre la importancia del diálogo entre diferentes tradiciones literarias y culturales lejanas en el tiempo y el espacio nos permite iluminar aspectos inesperados de la literatura contemporánea, revitalizar los gestos automatizados y recuperar lo mejor de la propuesta crítica romántica para que siga siendo, además de nuestra ingenuidad, nuestra potencia en tiempos críticos.

Referencias

- Alarcón, C. (2007). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Norma.
- Alarcón, C. (2010). *Si me querés, quereme transa*. Norma.
- Alberti, M. (2016). *El paso del lógos al mythos: La presentación poética de lo absoluto en la obra de Novalis*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. Memoria Académica: Repositorio Institucional FAHCE-UNLP. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte1318>
- Alcoba, L. (2008). *La casa de los conejos*. Ediciones del Zorzal.
- Alcoba, L. (2012). *Los pasajeros del Anna C*. Edhasa.
- Avaro, N. (2006). Salvador Benesdra, el gran realista. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 36-46. https://www.cetycli.org/cboletines/avaro_b_12.pdf
- Benjamin, W. (2000). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. (Trad. y prólogo de J. F. Yvars y V. Jarque). Península.
- Blanchot, M. (2007). *La parte del fuego: la literatura y el derecho a la muerte*. Arena Libros.
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Arenas.
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La virgen cabeza*. Eterna Cadencia.
- Caparrós, M. (2009). *El Interior*. Alfaguara.
- Capdevila, A. (2004). Roberto Arlt: por un realismo visionario (La figuración de la violencia política en *Los siete locos – Los Lanzallamas*) [Conferencia]. *Actas del Simposio Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin*. Berlín.
- Contreras, S. (2005). En torno al realismo. *Pensamiento de los confines*, (17), 19-31.
- Contreras, S. (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, 11(12), 1-15. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.216/pr.216.pdf
- Cucurto, W. (2005). *Las aventuras del señor Maíz*. Interzona.
- Cucurto, W. (2006a). *Cosa de negros*. Interzona.
- Cucurto, W. (2006b). *El curandero del amor*. Interzona.

- Dalmaroni, M. (2002). El imperativo realista y sus destiempos. Sobre *El imperio realista*, dirigido por María Teresa Gramuglio. *Anclajes*, 6(6), 441-468.
<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/3241>
- D'Angelo, P. (1999). *La estética del romanticismo*. Visor.
- Delgado, S. (2005). El personaje y su sombra: Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 47-67.
https://www.cetycli.org/cboletines/delgado_b_12.pdf
- Fariña, O. (2011). *El guacho Martín Fierro*. Editorial Tamarisco.
- Garnica, N. (2019). *Romanticismo, modernidad y subjetividad: La apropiación contemporánea de la ironía romántica de Friedrich Schlegel*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Catamarca]. Repositorio Institucional CONICET Digital. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/82085>
- Giordano, A. (2011). *Vida y obra*. Beatriz Viterbo.
- Gramuglio, M. T. (Dir. de vol.) y Jitrik, N. (Dir. de serie). (2002). *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 6. El imperio realista*. Emecé.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Incardona, J. D. (2007). *Villa Celina*. Interzona.
- Kohan, M. (2006). Significación actual del realismo críptico. *Boletín del Centro de Estudios de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12), 24-35. https://www.cetycli.org/cboletines/kohan_b_12.pdf
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J. (2012). *El absoluto literario: Teoría de la literatura en el Romanticismo alemán*. Fondo de Cultura Económica.
- López Winne, H. y Malunián, V. (2016). *Independientes ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. Fondo de cultura económica.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina: Una especulación*. Eterna Cadencia.
- Pérez, M. E. (2012). *Diario de la princesa montonera. 110% verdad*. Capital Intelectual.
- Pérez, P. (2005). *El mendigo chupapijas*. Editorial Mansalva.
- Pron, P. (2012). *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Random House-Mondadori.
- Ramallo, C. (2017). *Literatura y crítica: Representación y autorrepresentación del escritor en la narrativa argentina 2001-2010*. [Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Sistema nacional de repositorios nacionales.
https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/Filo_5582215da595e5e6f89344531819710e
- Rearte, J. L. y Solé, M. J. (2010). *De la Ilustración al Romanticismo: Tensión, ruptura, continuidad*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Robles, R. (2013). *Pequeños combatientes*. Alfaguara.
- Rosa, N. (1999). Veinte años después o la “novela familiar” de la crítica literaria. En N. Rosa y P. Bardauil (Comps.), *Políticas de la crítica: Historia de la crítica literaria en la Argentina* (pp. 321-348). Biblos.
- Scott, E. (2025, 28 de marzo). *El estallado mundo del libro* / Entrevistado por Isabel Retamoso. Brecha.
<https://brecha.com.uy/el-estallado-mundo-del-libro/>

Solé, M. J. (2018). *¿Qué es ilustración?: El debate en Alemania a finales del siglo XVIII*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Solé, J. (2019). Fichte y el primer Romanticismo alemán. En N. Garnica (Comp.), *La actualidad del primer romanticismo alemán: Modernidad, filosofía y literatura* (pp. 81-105). Editorial Científica Universitaria de la Universidad Nacional de Catamarca.

Speranza, G. (2006). Por un realismo idiota. *Boletín del Centro de Estudios de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12) 14-23. https://www.cetycli.org/cboletines/speranza__b_12.pdf

Urondo Raboy, Á. (2013). *Quién te creés que sos*. Capital Intelectual.

Vanoli, H. (2010). *Pinamar*. Interzona.

Miguel de Molinos y el canon de la mística: (re)versiones historiográficas entre Marcelino Menéndez Pelayo y María Zambrano

*Miguel de Molinos and the Canon of Mystical Literature:
Historiographical (Re)versions between Marcelino Menéndez Pelayo
and María Zambrano*

Mariano Saba

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
marianosaba@gmail.com • orcid.org/0000-0002-3165-5304

Recibido: 28/03/2025. Aceptado: 18/04/2025.

Resumen

La obra de Miguel de Molinos (1627-1696) resulta objeto significativo para pensar el contraste entre la historia literaria de Marcelino Menéndez Pelayo y los posteriores abordajes críticos de María Zambrano. El lugar restringido de la *Guía espiritual* dentro del panorama de la heterodoxia da paso en Zambrano a la revalorización de Molinos y a su legítima inscripción dentro de la mística, entendida ya no como canon sino como *género* ligado a un modo alterno de conocimiento experiencial. De esta forma, y más allá de las diferencias en torno a lo dogmático, Zambrano retoma los juicios de Menéndez Pelayo para luego trascenderlos y expresa, con el caso de Molinos, el ejemplo de un tipo diverso de historia literaria, de carácter no sistemático sino más bien intuitivo, no lineal sino nodal, transtemporal, reñido claramente con el criterio autorizado del archivo y de la periodización. En tal sentido, Miguel de Molinos –en la tensión entre estas lecturas– permite confirmar el tránsito desde un modelo historiográfico de la *discontinuidad* a otro signado por la *continuidad*.

Palabras clave: Miguel de Molinos, mística, historia literaria, Marcelino Menéndez Pelayo, María Zambrano

Abstract

Miguel de Molinos (1627-1696) is a significant object for considering the contrast between the literary history of Marcelino Menéndez Pelayo and the later critical

approaches of María Zambrano. The restricted place of *Guía espiritual* within the panorama of heterodoxy opens the way in Zambrano for re-evaluation of Molinos and his legitimate inclusion within mysticism, understood not as a canon but as a genre linked to an alternative mode of experiential knowledge. In this way, and beyond the differences surrounding dogma, Zambrano takes up Menéndez Pelayo's judgments only to transcend them. Through the case of Molinos, she exemplifies a diverse form of literary history, one that is not systematic but rather intuitive, transtemporal, and clearly opposed to the authorized criteria of the archive and periodization. In this sense, Miguel de Molinos – in the tension between these readings – allows us to confirm the transition from a historiographical model of *discontinuity* to one marked by *continuity*.

Keywords: Miguel de Molinos, mystical literature, literary history, Marcelino Menéndez Pelayo, María Zambrano

Considerar la recepción de la obra de Miguel de Molinos (1627-1696) en instancias tan distantes en el tiempo como la crítica de Menéndez Pelayo y las posteriores apreciaciones de María Zambrano, podría exigir hoy (más allá de la pertinencia) cierta petición de funcionalidad. Es decir, ¿para qué analizar el objeto Miguel de Molinos en su tensión entre lecturas tan disímiles, cuyas intencionalidades subyacentes pueden claramente distinguirse? Una vez más, cabe señalar que la puesta en diálogo entre ambos abordajes, abocados a tal objeto común, parece sugerir una clara bifurcación en la historización de lo literario, parangonable a otros casos que se han analizado en instancias precedentes (desde Unamuno a Bergamín). En tal sentido, la comparación de ambas posturas puede resultar un aporte a la observación del viraje ocurrido desde la tradición pionera de la filología decimonónica (vinculada con el relevamiento de archivo y la constitución de un catálogo del canon literario), a cierto ensayismo filosófico de principios y mediados del siglo XX, dispuesto en muchos casos a releer y descentrar los núcleos trascendentales de la historia recibida. Y si bien las dimensiones de esta comparación se limitan a la escala de lo nacional español, resulta sin dudas significativo no solo para la asociación con variantes afines ocurridas en otros ámbitos europeos y americanos dentro del mismo lapso, sino también para comprender la proliferación del mismo fenómeno en el propio campo cultural español de inicios del siglo XX. De este modo, la escala de la comparación pretende indicar un ejemplo específico cuya resonancia sea

capaz de iluminar un proceso reconocible ya en varios otros elementos situados dentro de la revisión de la historia literaria erudita durante el pasaje entre los siglos XIX y XX.

En esta línea, la propuesta del cotejo es considerar que la praxis zambraniana fue —en sus apropiaciones de la ficción— un modo alternativo de producir historia literaria, y que en el caso concreto de Miguel de Molinos (y de buena parte de la poesía mística en general) los abordajes de la autora malagueña no solo permiten ver los índices de cierta renovación, sino también sus solapadas tensiones con la crítica historicista de fines del siglo anterior. Por otra parte, el ejemplo preciso de Molinos, con su importancia relativa al propio género de la *guía*, puede entenderse también como nodo significativo de la nueva manera de historiar lo literario tal como se intuye en el ensayismo de Zambrano: ya no interesa su inclusión en el legado heterodoxo (como sí ocurría en la clasificación de Menéndez Pelayo), sino la localización en su obra de una forma transversal a diversos períodos históricos. Zambrano focaliza en el género *guía* porque se trata justamente de una “forma” que también le permitirá a ella misma inscribirse en una genealogía específica de la historia literaria española. Es decir, la forma *guía* que Zambrano reconoce en Molinos, pero que también destaca por ejemplo en la producción de Unamuno o de sí misma, parece tornarse clave de cohesión dentro de cierta trama intelectual ligada al espiritualismo y a la defensa ante el racionalismo cartesiano. Pero lo más interesante en la justificación de este eje de comparación radica especialmente en los conceptos ordenadores que distancian a Zambrano de Menéndez Pelayo: una diferencia que puede medirse en el desplazamiento del criterio de *discontinuidad* (tan importante en la tarea de periodización llevada a cabo por el santanderino) al criterio de *continuidad*¹, plenamente visible en las varias formas genéricas

¹ Esta conceptualización puede vincularse con lo planteado por Ted Underwood (2013) al analizar en el caso británico el prestigio del contraste histórico durante la primera mitad del siglo XIX. Underwood sostiene que a pesar de la creencia extendida de que fueron los poetas románticos quienes otorgaron por primera vez autoridad hegemónica a la forma de la *discontinuidad*, en realidad se trata de una estrategia nacida con el propio historicismo del siglo XVIII. En este sentido, resulta largamente persistente la perspectiva histórica ligada al contraste. De hecho, al analizar las organizaciones de los

transtemporales –la guía, la confesión, la novela, la tragedia– capaces, para Zambrano, de vincular en cierto modo esencialista obras diversas, distanciadas en el tiempo.

María Zambrano y la reorganización de la historia literaria

Goretti Ramírez (2004) ha realizado uno de los pocos intentos por focalizar en la crítica literaria zambraniana, sin acotarla a la exclusividad de sus intenciones filosóficas. Es dentro de la originalidad de este enfoque que corresponde destacar sus opiniones en cuanto a la historización de lo literario en la obra de Zambrano. Ramírez sostiene que existe en Zambrano una renovación de la historiografía literaria en cuanto a la periodización de los grupos. Sin embargo tal renovación solo es apuntada, con lo cual llega a atisbarse únicamente en términos de boceto. En tal sentido, si bien rechaza la teoría de las generaciones, hace uso y revisión de algunas categorías como las de “Generación del 98” y “Generación del 27”. En cuanto al repaso panorámico que ofrece, por ejemplo, en su ensayo “Unamuno y su tiempo. I”, resulta notable la descripción de los inicios de su propio siglo:

A partir del siglo XX, observa María Zambrano un proceso de hermetismo y deterioramiento en el que Menéndez Pelayo es una excepción. Sin embargo, en este período crítico de la historia literaria localiza también un fondo último español replegado ante la razón cartesiana moderna, ante una violencia del entendimiento que no triunfó en España debido a la falta de Reforma. (Ramírez, 2004, p. 122)

En su rastreo de la redefinición que Zambrano hace de la historia literaria, Ramírez postula un principio organizador *a priori*: “su interés por la literatura española no está centrado en lo estético sino en lo gnoseológico” (p. 209). Y en esta línea, puede comprenderse que, más allá

departamentos de literatura en el ámbito universitario de comienzos del siglo XX, Underwood enfatiza la poca fuerza que perdió la autoridad de la discontinuidad histórica. Es con respecto a este panorama que pueden arriesgarse ciertas diferencias con el caso español, pero sobre todo la originalidad de un tipo particular de ensayismo fundado en el criterio anti-erudito de una continuidad transtemporal de ciertos géneros.

del explícito elogio a la obra de Menéndez Pelayo, Zambrano propone un tipo distinto de abordaje del canon. Tal como afirma detalladamente la propia Ramírez:

María Zambrano no cree en la historia literaria como un proceso lineal. Por el contrario, propone transitar por ella de un modo transversal y *rizomático*. Así va formando haces o constelaciones de autores en principio distantes, y reorganizando a su modo diferentes grupos. Como ya he indicado, un haz puede unir a Galdós con san Juan de la Cruz y con Azorín; otro, a Cervantes con Prados y con Valente. Este agrupamiento de autores tradicionalmente separados en la historiografía literaria ha servido para mostrar líneas hasta ahora ocultas, pero que podrían funcionar como ejes de una posible reorganización de la poesía española del siglo XX. (pp. 212-213; las cursivas en una cita siempre pertenecen al original)

Como se infiere de lo anterior, esta hipótesis de una reversión historiográfica de la tradición literaria convive en Zambrano con cierta veneración por la autoridad de Menéndez Pelayo, incluso siendo el erudito un exponente antagónico a la nueva proposición de un criterio organizativo según *continuidades* transtemporales. Al respecto, entonces, resulta sumamente interesante indagar en esa paradoja, en la aparente contradicción (de clara raigambre unamuniana²) que debió conciliar el reconocimiento de la historia tradicional con un nuevo modo de comprender la trama literaria del pasado y su gravitación en el presente. Y en este sentido la poesía mística, y el caso de Miguel de Molinos en particular, pueden funcionar como objetos significativos inmersos en esa paradójica tensión con que Zambrano tuvo que leer el canon recibido.

La recepción de Molinos por parte de Menéndez Pelayo tiene su núcleo en el primer capítulo del libro quinto de la *Historia de los heterodoxos españoles*. Allí, inserto entre los muy diferentes casos de “sectas místicas”, situado en la casuística de lo que el erudito llama “embustes y milagrerías”,

² La actitud bifronte de Unamuno con respecto al legado histórico-crítico de Menéndez Pelayo no solo constituye una faceta central en su encuadre como lector, sino que además ejemplifica un modo complejo de los vínculos que varios exponentes posteriores de cierta genealogía anti-erudita mantuvieron con la tradición fundacional del canon español (Saba, 2014; Saba, 2024).

se encuentra la descripción del *quietismo* de Miguel de Molinos, descrito como “famoso heresiarca” que supo expandir los alcances de su doctrina. Menéndez Pelayo enumera las escasas noticias biográficas de las que dispone, y va adjetivando las circunstancias para colocar al místico dentro del perímetro de la peligrosidad: “clérigo oscuro”, de la diócesis de Zaragoza, en 1665 fue enviado a Roma con motivo de una causa de beatificación. Entre otros lugares donde ofició como confesor, destaca su destino en la iglesia de San Alfonso, de los Agustinos Descalzos españoles, congregación donde consolidó su tarea sacerdotal y fundó “el primer foco del quietismo” (Menéndez Pelayo, 1978, p. 178). “Pasaba por director espiritual sapientísimo y por hombre muy arreglado en vida y costumbres, aunque no muy dado a prácticas exteriores de devoción” (p. 178): como puede notarse, Menéndez Pelayo acumula índices de sospecha que nutren un rasgo negativo con respecto a Molinos. Se trata de un personaje “oscuro”, que originó el primer *foco* de una secta nociva (nótese la elección semántica tan propia del higienismo positivista); un personaje que no *era* piadoso sino que *pasaba por serlo*. Y sin embargo, como ocurre en muchísimos otros casos donde el historiador de la ortodoxia debe conciliar con el literato afanoso por catalogar los textos fundacionales de España, Menéndez Pelayo elogia el libro de Molinos en términos decididos: “El fundamento de esta reputación estribaba en un libro tan breve como bien escrito, especie de manual ascético, cuyo rótulo a la letra dice: *Guía espiritual que desembaraza el alma y la conduce al interior camino para alcanzar la perfecta contemplación*” (p. 178). La guía de Molinos cautiva a Menéndez Pelayo por varios motivos. En principio, por su reconocido fervor bibliófilo: las ediciones en distintas lenguas son “rarísimas” (p. 178) según Menéndez Pelayo, y él mismo solo las ha visto en francés e italiano. No haberla leído en castellano devela a su vez otro motivo de fascinación, a la par de la queja:

[...] lástima, porque debe ser un modelo de tersura y pureza de lengua. Molinos no estaba contagiado en nada por el mal gusto del Siglo XVII, y es un escritor de primer orden, sobrio, nervioso y concentrado, cualidades que brillan aún a través de las versiones. (p. 179)

La recepción de Molinos expone, una vez más, la íntima contradicción del erudito entre lo filológico y lo dogmático, y debe notarse que en esa negociación lo que termina por fallar es la rigurosidad. ¿Cuánto puede afirmarse del valor lingüístico de un original que solo se conoce por versiones en otros idiomas? Lo que sobrevive es la necesidad de postular la fama literaria del volumen (incluso por su evasión del barroco), aun cuando lo único certero sea en definitiva el otro aspecto que vertebra la crítica del santanderino: la impugnación de su ortodoxia. Menéndez Pelayo resume el libro de Molinos enfatizando su conocimiento de los místicos que lo antecedieron y entendiendo que “el objeto de la Guía es desterrar la rebelión de nuestra voluntad y conducirla a la paz y recogimiento interior” (p. 180). En el intento sinóptico, Menéndez Pelayo traslada cuestiones polémicas con las que parece no tener, sin embargo, demasiados reparos. La aspiración a que el alma pueda “separarse de todo lo sensible y permanecer inactiva” (p. 181), a que no busque “consuelos sensibles, sino encerrarse y sumergirse en la nada” (p. 182), son tópicos que el santanderino *a priori* no parece poner en cuestión. Un abierto desdén por tales ideas lo llevaría a contradecir postulados familiares con la mística castellana más ortodoxa. En todo caso, la objeción radical aparece con el concepto de “nihilismo estático” del alma (p. 182): “Su verdadera y perfecta aniquilación se funda en dos principios: el desprecio de nosotros mismos y la alta estimación de Dios” (p. 183). Este es el gran riesgo del quietismo no solo para la recepción de Menéndez Pelayo, sino también para su dimensión dentro del dogma religioso: si la nada es la forma más breve de llegar al soberano Bien, y si la aniquilación del alma se funda en un autodesprecio, la contradicción con el principio del amor hacia el otro y hacia el sí mismo es flagrante. Tal cuestión provoca en Menéndez Pelayo un anacronismo discutible, cuyo intento de actualización refuerza el riesgo del sacerdote tan indeseable en lo religioso como deseable en términos de capital cultural:

Es el nirvana búdico, la filosofía de la aniquilación y de la muerte, la condenación de la actividad y de la ciencia; el nihilismo en suma, al cual vienen a parar, por diferente camino, los modernos pesimistas y filósofos de lo inconsciente. Eso es el quietismo, y hoy le volvemos a tener en moda,

arreado con los cascabeles germánicos de Schopenhauer y Hartmann. De un modo más idealista y espiritual en Molinos, más grosero y material en los modernos, la cesación y muerte de la conciencia individual es el paradero de ambos sistemas: la felicidad está en la nada. (Menéndez Pelayo, 1978, p. 184)

Parangonado así al herético cantón de los modernos pesimistas, el quietismo parece actualizar su peligrosidad. Y sin embargo, es importante destacar que estos señalamientos no determinan para nada su exclusión del canon literario: en una estrategia visible también en otros segmentos de su obra, Menéndez Pelayo denuncia la actividad de Molinos al mismo tiempo que insiste claramente en el valor de su lenguaje y en su virtud escritural. Esta inclusión *bifronte* de Molinos en el canon cultural español obedece a una pauta muy común en el historicismo del santanderino: por un lado, se trata de una exclusión, y específicamente de aquella que lo considera –junto con otras expresiones– como contracara negativa de una mística castellana plena de santidad; por otra parte, se trata de una apropiación: la de una obra cuya pureza de lenguaje sobrevive aún detrás de sus versiones foráneas e incluso de su propia impiedad. Ahora bien, ¿qué determinó para la posteridad de la guía esa ambigua apreciación que le fue deparada con los *Heterodoxos*? Esta pregunta es la que habilita a la recuperación de Zambrano como lectora interesada en una revalorización de Molinos, ya que también ella debió contemplarlo en la doble estela de lo religioso y de lo poético. Y debió hacerlo, seguramente, porque la herencia de Menéndez Pelayo gravitó de forma notable en su actividad crítica.

Las referencias de Zambrano a la obra de Menéndez Pelayo son múltiples: basta con evocar algunas de las más significativas para entender que la estrategia de recepción elogiosa del legado erudito es solo una fase de su lectura. Zambrano reconoce el valor de Menéndez Pelayo en su tarea de historiar la cultura hispánica, pero deja traslucir en sus opiniones cierta relativización del canon recibido, objetando –muchas veces de forma oblicua– el alcance de la autoridad que había sabido conquistar el erudito. Como podrá entenderse a partir de sus referencias, ha existido en Zambrano, a través del tiempo, un cierto cambio en la valoración de la

“objetividad” del trabajo de Menéndez Pelayo. Es a partir de esta cuestión, que puede entenderse cierta matización de lo que *a priori* podría haberse pensado como historia intocable. Y a efectos de lo que se analiza en el presente artículo, es justamente el reparo sobre el carácter “objetivo” de la *Historia de los heterodoxos españoles* lo que permite la relectura de exponentes como Molinos.

Cabe así señalar la primera alusión: en *Delirio y destino* –ese texto escrito en 1952 que objetiva su propia biografía de juventud–, María Zambrano (2021a) sostiene que el siglo XIX permitió ensanchar e intensificar la conciencia de España. En la gestión del conflicto que implicaba el ser español, Zambrano destaca la actividad de dos hombres durante el contexto finisecular: por un lado, Pérez Galdós, “el enumerador de la España sub-histórica, de las entrañas que quedan bajo el vivir histórico, de la vida cotidiana” (p. 110); y por otro lado, Menéndez Pelayo, de quien observa la común pasión por España que tiene con el autor canario, pero al mismo tiempo su inferior “conocimiento viviente” (p. 110). ¿Cuál es el aporte de Menéndez Pelayo en el diagnóstico de los males de España, frente al caudal galdosiano de representación de lo vital? Según Zambrano, Menéndez Pelayo fue

[...] el historiador católico à *outrance*, enumerador en una especie de ‘libro sagrado’ de la ciencia y la filosofía española, como réplica de la acusación lanzada contra España desde los cuatro puntos cardinales del mundo civilizado, de ser país reacio o contrario a las luces del pensamiento, dado sólo a la pasión. Historiador fervoroso y objetivo de los heterodoxos, de todos los heterodoxos habidos en España desde Prisciliano hasta el mismo día en que muriera en 1912 [...]. (p. 109)

Si bien podría desconcertar la cruza entre lo *fervoroso* y lo *objetivo*, es claro que el carácter de defensa que Zambrano ve en la obra menéndezpelayana no riñe aún con el hecho de ser una “enumeración” objetiva, una especie de “rescate” ambiguo y necesario, aún dentro de la paradoja de depender sobre todo de los “excluidos” para la capitalización intelectual de lo español –acusado de vacío por el mundo “civilizado”, según la propia afirmación de la autora–. En esta contradicción, en el valor paradójico de ese bagaje “heterodoxo” rescatado justamente por el

historiador más ortodoxo, Zambrano ve un valor fundamental de la tarea erudita de Menéndez Pelayo³. Sin embargo, con el tiempo, la aceptación de ese legado radicaré no tanto en el carácter defensivo y dogmático de la obra, sino en el modo en que logró iluminar la incidencia de lo heterodoxo en un canon que hasta entonces había buscado desconocer su aporte. Por eso explica en *Pensamiento y poesía en la vida española* (escrito en 1939):

Uno de los pocos documentos historiográficos españoles, la bellísima y poética *Historia de los Heterodoxos Españoles* de Menéndez Pelayo, hace sospechar la hipótesis de la existencia de una o varias religiones, vencidas por el cristianismo triunfante, por el catolicismo romano. Religiones vencidas, más no muertas, de las que se nutrirían todos los brotes heterodoxos acaecidos aún bajo otras doctrinas: la reformista, por ejemplo. El estudio documentado y minucioso de los procesos de la Inquisición y de los lugares de España en que aparecieron con más fuerza los focos de los heterodoxos, iría alumbrando este problema de tanta trascendencia para ir entendiendo algo de nuestra historia, previo por ello a los demás. (Zambrano, 2021b, pp. 55-56)

Esta opinión del valor curiosamente menos objetivo de su obra termina por convencer a Zambrano de descartar toda objetividad posible en Menéndez Pelayo. Tan es así que en su tardío artículo de 1986, “La presencia de don Miguel”, al recordar una conferencia de Unamuno en Segovia a la que ella misma había asistido siendo adolescente, un detalle revela cierto significativo giro final sobre su apreciación del santanderino. Zambrano (2023) recuerda allí la figura de un profesor de latín, oyente atento de Unamuno, y lo describe como víctima de un drama íntimo, sospechado de hereje, “suspendido *a divinis* durante siete años” (p. 200). Esta memoria lleva a Zambrano a afirmar:

³ Una idea familiar observa en su *Unamuno*, cuando sostiene que dentro del panorama decimonónico de inhibición española, “la inteligencia de don Marcelino Menéndez Pelayo constituye en este campo una hermosísima y rara excepción” (Zambrano, 2023, p. 49), sobre todo por tratarse de un “conocimiento de la historia íntima de España, visión de sustancia” (p. 49) capaz de derramar “transparencia en nuestro confuso pasado y en la zona tan peligrosa, tan candente de la religión” (p. 49).

En España llegó un momento en que de estos dramas se sabía muy poco, una vez extinguido don Marcelino Menéndez Pelayo. A este no se le hubiera escapado tal drama, pues que él era católico, católico apasionado, hasta partidista si se quiere... Como debe ser un historiador: no esclavo de la objetividad, sino capaz de burlarse de la historia. (p. 201)

Poco ha quedado en Zambrano de aquella idea juvenil de Menéndez Pelayo como historiador *objetivo* de los heterodoxos: su opinión postrera termina por ser, en claro contraste, la de un historiador *no esclavo de la objetividad*, sino *capaz de burlarse de la historia*. Ahora bien, ¿cuál es esa burla de la historia a la que alude Zambrano? ¿Podría ser por ejemplo, quizá, la capacidad ambigua del rescate literario de una obra como la de Molinos, aun cuando se la asimile a la más peligrosa de las heterodoxias del pasado áureo y del pesimismo nihilista decimonónico? ¿Sería tal vez la capacidad de narrar el pasado cultural de España tomando partido, pero considerando los puentes entre el canon relevado y el presente del historiador? Es casi imposible desdeñar la importancia de las discontinuidades en Menéndez y Pelayo: su fervor clasificatorio dependió, una y otra vez, de las periodizaciones, procedimiento tradicional para el ordenamiento de la biblioteca fundacional. Y sin embargo, ese intento zambraniano por relativizar su *objetividad* da la chance de pensar que los modos posteriores de una historia *subjetiva*, de un nuevo tipo de historia literaria, comenzaron tal vez con esa observación de una quiebra de la objetividad ya existente en antecedentes canónicos como el propio Menéndez Pelayo.

Ahora bien, aunque la relativización de la objetividad en la historia decimonónica haya habilitado opciones renovadoras como la de los postulados de Zambrano al respecto de objetos comunes, es importante destacar que se trata de dos pensamientos claramente distintos en torno al plano de lo literario y de lo filosófico, y especialmente de la relación visible entre ambos planos.

(Re)versiones de la mística castellana, de lo inefable a la palabra *poiética*

No solo el caso de Molinos, sino la totalidad de la mística castellana emerge como polémica al contrastar ambas perspectivas críticas: mientras Menéndez Pelayo cimenta la poesía mística en su carácter *inefable* (especialmente refiriéndose a San Juan de la Cruz), Zambrano asimilará tal objeto con la posibilidad de una palabra *otra*, es decir, con la emergencia de otro modo de *conocimiento*. En tal sentido, conviene evocar “La poesía mística en España”, de 1881, discurso pronunciado por Menéndez Pelayo en ocasión de su ingreso a la Real Academia Española, como miembro sustituto de Hartzenbusch. Allí, en relación con San Juan de la Cruz, sostiene que la suya no es poesía de este mundo, “ni es posible medirla con criterios literarios” (1944, p. 97). Menéndez Pelayo confiesa entonces su temor a pensarla críticamente, debido a la idea de que “por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo” (p. 97):

[...] el hermoso comentario que en prosa escribió San Juan de la Cruz a sus propias canciones, nos conduce desde la desnudez y desasimiento de las cosas terrenas [...] a la noche oscura de la mortificación de los apetitos que entibian y enflaquecen el alma, hasta que, libre y sosegada, llega a gustarlo todo, sin querer tener gusto en nada, y a saberlo y poseerlo todo, y aún a serlo todo, sin querer saber ni poseer ni ser cosa alguna. (p. 99)

Como puede notarse, el deseo de *no ser cosa alguna* queda sorprendentemente cerca de aquello mismo que provocaba el rechazo de Molinos. Sin embargo, la valoración ortodoxa de San Juan se liga a su carácter *amoroso*: en su poesía, el deseo de *no ser* se vincula con deshacerse de lo terreno y lograr así la fusión espiritual en el amor de Dios; Molinos, en cambio, refuerza cierta idea de aniquilación en el desprecio mismo del alma. Este contraste fue, en definitiva, el que expuso los riesgos del *quietismo*: aquello que en San Juan había resultado experimento de amor, en Molinos se reducía a la humillación y al desdén de sí, generando incluso cierta complacencia en un ansiado desprecio del alma, negador del amor creador de Dios que habría sido justamente el origen mismo de esa

alma⁴. La paradoja molinista que termina circunscribiéndose dentro de lo herético es justamente la del reproche a lo divino: ¿cómo puede ser que Dios haya dado al hombre un alma por la que luego lo culpa y lo condena, empujándolo al único deseo de aniquilar aquello con que él mismo lo ha dotado? Es en este sentido que la mística de Molinos es la variante negativa de la de San Juan, a quien Menéndez Pelayo ubica entonces por razones religiosas en el centro del canon, más allá de cualquier rasgo estético o lingüístico que, por otra parte, le habría sido vedado ponderar debido a su imposible abordaje en términos crítico-literarios.

Sin ser un ontologista, San Juan habría comprendido por *vía iluminativa* que el alma es Dios por participación⁵. Y por eso mismo el centro del canon de la mística española parece destinarlo el erudito santanderino nada menos que a él, ya que es San Juan quien confirma cierta idea fundamental sobre este tipo de poesía:

El místico, si es ortodoxo, acepta esta teología, la da como supuesto y base de todas sus especulaciones, pero llega más adelante: aspira a la posesión de Dios por unión de amor, y procede como si Dios y el alma estuvieran solos en el mundo. Este es el misticismo como estado del alma, y su virtud es tan poderosa y fecunda, que de él nacen una teología mística y una ontología mística [...]; y una poesía mística, que no es más que la traducción en forma de arte de todas estas teologías y filosofías, animadas por el

⁴ Dice Miguel de Molinos (1977) en su *Guía espiritual*: “El arroyo de luz con que en las mercedes ilustra el Señor al alma hace dos cosas: descubre la grandeza de Dios y al mismo paso hace conocer al alma su hediondez y miseria, de manera que no hay lengua que pueda decir el abismo en que queda sumergida, desea que todas conozcan su vileza [...]” (p. 220).

⁵ Colin Thompson (1992) ha sabido indicar la existencia de dos vías dentro de la tradición mística occidental: por un lado, la tradición espiritual intelectual; y por otro, la tradición espiritual afectiva. Estos dos misticismos difieren en su expresión y en sus exponentes. Mientras que Fray Luis representa la variante intelectual y apunta al conocimiento de lo divino, San Juan expresa la vía afectiva que persigue al amor experimental de Dios (cuyos antecedentes pueden remontarse hasta San Bernardo). Puede suponerse así que el misticismo afectivo, tendiente a la vía negativa del no saber –con su imaginario de la noche, la oscuridad y la niebla– también habría dado lugar a resultados heterodoxos, como el del propio Molinos. Esta hipótesis reforzaría que, con respecto a la mística, las inclusiones y exclusiones del canon literario decimonónico fueron decididas más bien por cuestiones dogmáticas que por características diferenciales de una retórica bastante familiar.

sentimiento personal y vivo del poeta que canta sus espirituales amores.
(Menéndez Pelayo, 1944, p. 72)

La poesía mística es, en términos de Menéndez Pelayo, la traducción de una teología / ontología mística: pertenecer a la ortodoxia implica en esta línea aceptar la causalidad “sagrada” de esa traslación y conlleva, necesariamente, a aceptar su condición de *inefable*. ¿Cómo criticar aquella lengua poética que recoge la propia virtud mística de la unión con Dios? Lo único que queda al respecto es aceptar su condición de poesía inspirada por lo divino: cualquier otro señalamiento bordearía lo herético. Muy diferente sería la recepción crítica que esbozó posteriormente María Zambrano con respecto a la mística en general y a los casos particulares de San Juan y del propio Molinos.

Para la actividad lectora de Zambrano, la mística es un pilar fundamental: de hecho, tal como señala Goretti Ramírez (2004), su jerarquización de ciertos autores (de Unamuno a Machado, Prados o Bergamín) consiste en situarlos dentro de la condición de poetas-filósofos, entendiendo que en sus obras la “poesía ha estado movida por un sentido *religioso* del pensamiento” (p. 207). Y aquí puede verse la diferencia con la propuesta historiográfica tradicional: lejos de encapsularlos en tipologías periodizadas de la heterodoxia (aislados por la *discontinuidad* de sus contextos específicos), Zambrano toma la *continuidad* mística como forma de constelar nombres diversos, capaces de crear una genealogía transtemporal de precursores insospechados, cuya cohesión resulta explicativa tanto de la propia identidad como de su inscripción en la historia cultural de España. Esta forma del *poeta-filósofo* viene a materializar, además, el concepto mismo de *razón poética* y, en cierta medida, tal como opina Ramírez, es constitutiva de perfiles que “comparten características del místico. De hecho, el método de conocimiento de la mística es uno de los métodos que más se aproximan a la experiencia zambraniana del conocimiento” (p. 208). Esta asociación entre mística y conocimiento también ha sido observada por José Luis Abellán, al indicar que Zambrano cree en un saber popular español “disperso, extendido, [que] se da en formas de conocimiento –novela, y, sobre todo, poesía– que les son propias” (Abellán, 1998, p. 273). Se ha

afirmado en numerosas oportunidades que Zambrano entiende la literatura como forma esencial del pensar español, incluso siendo esa “vía del conocimiento poético” (Abellán, 1998, p. 273) un aporte específico de España a la cultura occidental capturada por el racionalismo⁶.

Al respecto conviene recordar el capítulo que Zambrano dedica a “Mística y poesía” dentro de su libro *Filosofía y poesía* (de 1939). Pocos lugares develan de forma más elocuente la especificidad de la mística castellana en términos de modalidad particular de conocimiento. Allí la autora describe las características de la mística platónica, explicando que su afán por el desprendimiento del cuerpo (prisión del alma) conduce a la condena de la poesía (hecha de *carne* por *ir* hacia ella): en este punto Zambrano localiza la diferencia con la mística española⁷. En San Juan (como en Molinos) ya no se tratará de una mística de la razón, desdeñosa de lo poético, sino de aquella que entiende justamente que “poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella, sabiendo de su angustia y de su muerte” (Zambrano, 2006, p. 57): “El poeta vive según la carne y más aún, dentro de ella. Pero la penetra de a poco; va entrando en su interior, va haciéndose dueño de sus secretos y al hacerla transparente, la espiritualiza” (p. 62). Ese es el camino de conocimiento que establece la mística por medio de la poesía: la de un *desentrañarse* para espiritualizar la carne. Se trata de una poesía, entonces, que lejos de la inhibición del

⁶ Postulados cercanos han sido sostenidos por Ana Bundgård (2000) en su análisis de los abordajes literarios de Zambrano y sus deudas con Unamuno: “la idea desarrollada en *Pensamiento y poesía en la vida española* acerca de una forma de conocimiento poético español como ‘salvación’ para la cultura racionalista europea en crisis, se encuentra formulada en los mismos términos en la obra mencionada de Unamuno [*Del sentimiento trágico de la vida*]” (p. 85). También aparece allí, como legado del escritor vasco, la idea de San Juan como verdadero valor filosófico aportado por España a Europa.

⁷ Esta idea también aparece de manera sucinta en *Pensamiento y poesía en la vida española*. Allí Zambrano (2021b) sostiene que la filosofía es ante todo *problema*, mientras que para la poesía nada es problemático sino misterioso. Bajo ese vector, “su único actuar es su decir” (p. 37). Ese “decir” ha configurado el propio *trasmundo* de la poesía, que solo en algunos casos ha logrado conjugarse con el del pensamiento: “El trasmundo del pensamiento y el trasmundo de la poesía llegaron a juntarse, formando así un orbe único de compleja idealidad. En Dante, en San Juan de la Cruz, la poesía se ha salvado, sobrepasándole, de Platón” (p. 38). Parece posible reconocer en este párrafo la capacidad zambraniana de revertir los criterios tradicionales del historiar literario: la mística resulta, de hecho, nodo radiante de una constelación poética compleja, superadora de los límites platónicos, que reúne elementos diversos desde Dante a San Juan.

decir ante lo “sagrado”, habilita más bien una palabra *poiética*, creadora de sí y de la propia experiencia del *poeta-filósofo* que la enuncia. A tal punto conjuga Zambrano (2006) su visión cohesiva de mística y conocimiento que llega a afirmar:

El amor, al igual que el conocimiento, necesita de la muerte para su cumplimiento. El amor por quien se propaga la vida... Este es, creemos, el fundamento de toda mística: que el amor que nace en la carne [...] tiene, para lograrse, que desprenderse de la vida, tiene también que *convertirse*, como decía Platón era menester realizar con el conocimiento. Y esta conversión, en verdad, se ha verificado por la poesía, en la poesía. (p. 70)

Esta idea de la mística como modo de conocimiento, como cauce de poesía capaz de *espiritualizar* y, por tanto, de *habilitar* el decir *poiético* de quien experimenta su abordaje, lejos está de la intangibilidad con que la había referido antiguamente la historia de Menéndez Pelayo. Ahora bien, ¿qué ocurre con los casos puntuales de San Juan y de Molinos en esta re-versión historiográfica que produce el ensayismo de Zambrano? ¿Hay distinción alguna a partir de la ortodoxia? ¿Produce Zambrano algún descentramiento del canon recibido? Salta a la vista una primera diferencia entre la antigua idea de que la poesía mística no podía *criticarse* en términos literarios, y la voluntad zambraniana de apreciar su esencia como vía más idónea del conocimiento experiencial. Sin embargo, más allá de los contrastes filosóficos entre ambas visiones, cabe concluir focalizando en algunos cambios ligados a la valoración literaria de estos poetas y a su disposición en la *continuidad* con la posteridad.

Miguel de Molinos y las palinodias de María Zambrano

En diciembre de 1939, Zambrano publica en *Sur* su artículo titulado “San Juan de la Cruz (De la ‘noche oscura’ a la más clara mística)”. Importa destacar allí la distinción que propone entre San Juan y Molinos: mientras que el primero transita la nada absoluta como instancia previa a la iluminación, el segundo —a juicio de Zambrano (1939)— confunde ese momento de la nada con un fin último, deseado. Molinos, de esta forma, habría originado una mística de la quietud en base a un concepto desviado

de esa nada: “La destrucción en ella tiene un sentido distinto, en realidad contrario” (p. 50). Mientras la creación de San Juan proyecta, incluso atravesando la nada, un “hambre irresistible de existir” (p. 50), en Molinos “la destrucción es realmente destrucción” (p. 50): “Este afán inextinguible de presencia y figura falta en el nadismo de Miguel de Molinos y la voracidad en él es solamente amor de muerte, tendencia a la aniquilación final, mortal desengaño de la existencia” (p. 50). Como antes Menéndez Pelayo, Zambrano encuadra el error “dogmático” de Molinos en términos de un nihilismo cuya pulsión tanática resulta controvertida: mientras que en San Juan el camino de la “clara” mística es el de la creación, la mística “nadista o nihilista” (p. 52) vendría a representar un desvío de oscuridad y destrucción. Esto implica entender que solo la mística sanjuanista propone un modo alternativo de conocimiento: en almas como la suya, sostiene Zambrano, “el conocimiento es cosa bien fácil y que viene sin ser buscado; poco tendría que quemar sus ojos en repasar libros, poco que batallar para que el entendimiento adquiriese las nociones que, con sutileza tanta, maneja” (p. 55)⁸. En esta primera instancia, es claro que Zambrano ya esboza la idea de la poesía mística como proceso preliminar al conocimiento que de ella se deriva, aunque sus apreciaciones confirman la centralidad canónica de San Juan y los reparos hegemónicos frente al *quietismo*⁹.

Este sostenimiento de San Juan como centro del *corpus* místico podría persuadir entonces de cierta coincidencia con la historia de Menéndez

⁸ Paradójicamente Molinos sostiene una separación similar entre el saber puramente intelectual y el místico (cuestión en la que Menéndez Pelayo había reparado especialmente, por motivos tal vez personales): “La inteligencia de las verdades místicas está oculta y cerrada para los hombres puramente escolásticos, porque es ciencia de los santos, la cual no se manifiesta sino a los que aman muy de veras y buscan su propio desprecio” (Molinos, 1977, p. 239).

⁹ Incluso enfatiza Zambrano la diferencia entre el místico y el filósofo, ya que este último no deriva su saber luego del arduo camino de búsqueda y posterior sosiego, sino que debe elaborar su experiencia a medida que avanza. Esta idea resuena en la distinción que hace Abellán (1998) entre el acceso al conocimiento por parte del filósofo y por parte del poeta, ya que en el segundo caso la intención es la de abarcarlo todo, una especie de intuición “que se cumple por la vía del enamoramiento del mundo” (p. 263). Según Abellán, “este conocimiento sólo se logra por medio de una intuición poética o mejor, de lo que la misma María Zambrano ha llamado *razón poética*” (p. 263).

Pelayo. Sin embargo, las retractaciones que Zambrano producirá más tarde con respecto a Molinos dejan ver, a partir de su caso, cierta distancia entre los modos de apreciar la mística y de situarla como elemento distintivo en su particular visión de la historia literaria. Veronica Tartabini (2020) ha señalado oportunamente el giro de Zambrano en cuanto a la valoración tardía del místico quietista en “Miguel de Molinos reaparecido”, escrito hacia 1974. Allí, tal como explica Tartabini, aparece un redescubrimiento de Molinos en tanto no se habría tratado de un autor preso de la nada, sino de alguien que en su propia existencia logró encontrar un acuerdo entre la claridad de la luz y la profundidad de la vida, indagando en el sonido del lenguaje e incluso del silencio (p. 261). Tartabini sugiere acertadamente que esta revalorización —a raíz de reseñar Zambrano la edición de la *Guía* hecha por José Ángel Valente— no puede dissociarse de la reaparición del libro en español luego de tres siglos, ocurrida además en un ambiente cercano a la transición democrática y a la revitalización del pensamiento filosófico español¹⁰. De hecho, cabe entender en estas coordenadas el alcance de la reversión historiográfica que plantea la palinodia de Zambrano, impulsando incluso aquello que habría sido impensable décadas antes: la expresa reivindicación de la obra de Molinos y su rescate sin estigmas para el canon de la mística española.

María Aránzazu Serantes (2011) ha comentado y publicado el mecanoscrito de “Miguel de Molinos reaparecido” (publicado en *Ínsula* en 1975). Este trabajo destaca en el texto de Zambrano un claro emparejamiento de la poesía y la mística, subrayando su mención de Menéndez Pelayo como alguien “a quien siempre seremos deudores” (p. 287) incluso a pesar de que no conoció la *Guía* en castellano. Zambrano enfatiza en el mecanoscrito un “enamoramiento por la calidad de pensamiento y de lenguaje” (p. 287) que Menéndez Pelayo pudo

¹⁰ Algo paradójicamente indiscernible de la propia concepción de lo místico que Valente mismo desarrolla en su estudio prologal sobre Molinos: “La primera paradoja del místico es situarse en el lenguaje, señalarnos desde el lenguaje y con el lenguaje una experiencia que el lenguaje no puede alojar” (Molinos, 1974, Prólogo, p. 11). Por otra parte, resulta imprescindible considerar las lecturas de Valente para dimensionar las variaciones de Zambrano en cuanto a Molinos —al respecto cabe ver especialmente los trabajos de Aguilar-Álvarez Bay (2014) y de Revilla Guzmán (2016)—.

experimentar con relación a la *Guía* aun leyendo sus traducciones. Esto le permite a la malagueña considerar la trascendencia de Molinos más allá de la “espesa capa de olvido” (p. 287) que cubrió tradicionalmente al místico. Y es en ese abordaje donde cabe señalar ciertos ejes innovadores. Allí Zambrano define a la “mística” como un *género*, entendiendo su concepto en términos amplios: un género de pensamiento y de experiencia como también lo serían la novela o la tragedia. Dentro de ese género, “confinado duramente por la razón triunfante” (p. 288), Molinos deja de ser acusado de nihilista y pasa a considerarse como un ejemplo del ser *poeta*, iluminado con destreza por el ensayo prologal de Valente. Zambrano ve así “el congénito parentesco de poesía y mística al afirmarse la radical determinación del lenguaje del místico ‘cernido en un tamiz de fuego’ o erigido sobre una experiencia cuyo contenido último es el vacío como ‘estado de transparencia’” (p. 290). Ratifica, entonces, que no hay en Molinos el “eros” ascendente de otros místicos, pero sí lleva la “corona de los seres enterrados vivos” (p. 292), de aquellos a quienes se les impuso – como a Antígona– el vivir absoluto, “elegidos por las tinieblas y la luz conjuntamente” (p. 292).

Como puede entenderse a partir de estos postulados, la redención de Molinos como figura *auroral*, ligada a la genealogía de los “iluminados en la oscuridad”, no solo se sostiene por el valor filosófico-religioso que lo resitúa dentro del acervo místico español, sino también por la posibilidad (vedada a Menéndez Pelayo) de poder contactar con su calidad poética debido a la reaparición de la *Guía* en su lengua original. Con esta doble argumentación Zambrano parece ejercitar la revalorización de Molinos y de su obra, pero también exhibe una forma diversa e innovadora de constituir la historia de lo literario. Ya no se buscará asimilar a Molinos como caso aislado de un sistema, síntoma polémico de un período central de la cultura española. En Zambrano emerge, más bien, la funcionalidad de comprender su obra como parte de una genealogía transtemporal, irradiada, de trama compleja urdida por las múltiples derivas tanto del *género* místico como de la forma *guía*.

Tanto es así que la funcionalidad de la *guía* pasa a ser ejemplo mismo de vector cohesivo dentro de ese nuevo intento de historia literaria: una

historia capaz de trascender las exclusiones dogmáticas y los períodos ajustados a la discontinuidad. La *guía* de hecho permitirá revalorizar un tipo de persistencia mística, de particular conocimiento decantado en *poetas-filósofos* muy distantes en sus respectivas coordenadas geográficas o temporales. De aquí la importancia de Molinos y de su obra como caso ejemplar de la disidencia historiográfica que emerge en Zambrano con relación a los cánones recibidos.

Tatiana Aguilar-Álvarez Bay (2014) ha señalado en Zambrano la clara conciencia sobre una constante en la tradición española: la de la osadía de “impulsar la razón hacia lo que parece fuera de su alcance: lo impensable” (p. 21). Es en esta línea que “Molinos se sitúa en una genealogía de pensadores interesados primordialmente en la vertiente práctica del pensamiento, como Séneca, san Juan de la Cruz, Machado, Unamuno” (p. 21). Debido a la existencia de esta genealogía, tanto Zambrano como Valente habrían podido dotar de actualidad al caso Molinos. Por otra parte, el hecho de que su aporte fundamental haya radicado en el género *guía* le facilitaría también a Zambrano su articulación con otros exponentes nodales de esa *continuidad* entre *poetas-filósofos*. En este sentido debe recordarse el significativo artículo sobre “La ‘Guía’, forma del pensamiento” (de 1943), donde Zambrano establece la necesidad de rescatar formas olvidadas, “géneros de pensamiento no sistemáticos” (Zambrano, 2011, p. 103). En ellos, como ocurre con la *guía*, aparece una doctrina no reductible a sistema: la autora de hecho considera que las guías son el “reverso de los sistemas de filosofía en que la verdad se objetiva hasta el extremo sin conservar huella del hombre concreto que los compone y sin señalar tampoco a quien van dirigidos” (p. 109). La *guía* entonces se dirige al que lee, por lo cual en ella se intuye la “forma extrema misericordiosa” (p. 109) del pensamiento. Y esta forma porta un saber experiencial que se resiste a la objetividad de lo filosófico y de lo científico, un carácter que además promueve la intención transformadora del que la escribe, de aquel que la produce con el intento de ayudar a los “perplejos” (p. 121), a los que carecen de visión para unir la propia vida con todo lo demás. Tal vía de conocimiento, visionario, puede entonces constituirse como vaso comunicante entre muchos exponentes del género místico. Y

en este sentido, entonces, el caso de Molinos “reaparecido” permite contrastar su aislamiento como ejemplo situado de lo heterodoxo en la historia literaria tradicional, con su revalorización como núcleo conviviente de aquellos *poetas-filósofos* cuyas *guías* han tejido, en muy diversas coordenadas, el entramado histórico del género *místico*. Tal es la funcionalidad que puede haber tenido la revisión historiográfica de Zambrano: la de poder considerar en *continuidad* la *Guía* de Molinos con la *Guía de perplejos* de Maimónides, o con la *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno. Una clave transtemporal, capaz de consolidar la idea de una historia *otra* de lo literario, una historia refrendada por un tipo de conocimiento no sistemático sino más bien intuitivo, no lineal sino nodal, rizomático, reñido claramente con el criterio autorizado del archivo y de la periodización, pero abierto ahora al desciframiento de una esencia identificable en aquellas figuras que pensaron sostenidamente una especie de *intrahistoria* de impensable.

Referencias

- Abellán, J. L. (1998). *El exilio filosófico en América: Los transterrados en 1939*. Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar-Álvarez Bay, T. (2014, julio-diciembre). La nada como ejercicio creador. La *Guía espiritual* de Molinos en Zambrano y Valente. *Acta Poetica*, 35(2), 15-34.
<https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2014.2.441>
- Bundgård, A. (2000). *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*. Trotta.
- Menéndez Pelayo, M. (1944). La poesía mística en España. *Estudios de crítica e historia literaria* (vol. II, pp. 69-110). Espasa Calpe.
- Menéndez Pelayo, M. (1978). *Historia de los heterodoxos españoles*. La Editorial Católica.
- Molinos, M. de. (prólogo de Valente, J. A.). (1974). *Guía espiritual seguida de la Defensa de la contemplación por vez primera impresa*. Barral Ediciones.
- Molinos, M. de. (1977). *Guía espiritual*. Editora Nacional.
- Ramírez, G. (2004). *María Zambrano, crítica literaria*. Devenir Ensayo.
- Revilla Guzmán, C. (2016). María Zambrano e la mistica di Castiglia. *B@belonline. Rivista online di Filosofia*, (1-2), 131-144.
- Saba, M. (2014). El erudito y la Esfinge: sobre la detracción unamuniana de Menéndez y Pelayo. En M. Saba y L. Amor (Comps.), *El erudito frente al canon II: Por una filología de la historia literaria* (pp. 25-42). Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”.

- Saba, M. (2024). *El erudito y la Esfinge: En torno al vínculo entre Unamuno y Menéndez Pelayo*. Eudeba.
- Serantes, M. A. (2011). María Zambrano en “Miguel de Molinos reaparecido”: Un estudio crítico. *Rudensindus*, (7), 281-293. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4884836>
- Tartabini, V. (2020). Verso un sapere sul sacro: del misticismo spagnolo alla ragione poetica. *Bajo palabra. Revista de filosofía*, (25), 251-271. <https://doi.org/10.15366/bp2020.25.012>
- Thompson, C. (1992). La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. *Edad de Oro*, 11, 187-194. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87951>
- Underwood, T. (2013). *Why Literary Periods Mattered: Historical Contrast and the Prestige of English Studies*. Stanford University Press.
- Zambrano, M. (1939, diciembre). San Juan de la Cruz. (De la “noche oscura” a la más clara mística). *Sur*, año IX, 43-60.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, M. (2011). La “Guía”, forma del pensamiento. En P. Chacón (Ed.), *Confesiones y guías* (pp. 104-127). Eutelequia.
- Zambrano, M. (2021a). *Delirio y destino*. Alianza.
- Zambrano, M. (2021b). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Alianza.
- Zambrano, M. (2023). *Unamuno*. Pengüin Randomhouse, DeBolsillo.

La reescritura que fue y será: formas de la temporalidad en *The Once and Future King* de T. H. White

*The Once and Future Rewriting: Forms of Temporality in T. H.
White's The Once and Future King*

Gabriela Cipponeri

Universidad de Buenos Aires, Argentina

gabrielacipponeri@yahoo.com.ar • orcid.org/0000-0002-9300-3483

Juan Manuel Lacalle

Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

lacallejuanmanuel@gmail.com • orcid.org/0000-0002-4162-638X

Recibido: 26/03/2025. Aceptado: 20/05/2025.

Resumen

La tetralogía *The Once and Future King* de T. H. White (1958) constituye una de las más notables reescrituras de la leyenda artúrica del siglo XX, no solo por la exhaustividad y originalidad con la que trata la Materia de Bretaña sino, también, por haber inspirado numerosas obras en medios diversos. Entre sus aspectos más destacables se encuentran el diálogo con las fuentes, el cruce entre historia y literatura y el manejo del tiempo. Mediante los aportes del comparatismo y el neomedievalismo, nos proponemos procurar categorías que nos permitan repensar la Edad Media como constructo en esta y otras producciones neomedievales. En este trabajo nos adentramos en el texto a través del análisis del tratamiento de la temporalidad a partir de una clasificación en cuatro ejes: contextualización totalizadora, dispositivos narrativos, intertextualidad y anacronismos, distorsiones mágicas. Examinaremos, además, cómo la concepción cíclica de la temporalidad y el contraste entre periodos colaboran con el objetivo de criticar los tiempos de guerra.

Palabras clave: materia artúrica, temporalidad, neomedievalismo, literatura inglesa, literatura del siglo XX

Abstract

T. H. White's *The Once and Future King* tetralogy (1958) is one of the most remarkable rewritings of the Arthurian legend in the twentieth century, not only for the exhaustiveness and originality with which it treats the Matter of Britain, but also for having inspired numerous works in different media. Among its most noteworthy aspects are the dialogue with the sources, the crossover between history and literature and the handling of time. Through the contributions of comparatism and neomedievalism, we intend to seek categories that will allow us to rethink the Middle Ages as a construct in this and other neomedieval productions. In this work, we enter into the text through the analysis of the treatment of temporality based on a classification along four axes: totalising contextualisation, narrative devices, intertextuality and anachronisms, and magical distortions. We will also examine how the cyclical conception of temporality and the contrast between periods collaborate with the aim of criticising wartime.

Keywords: Arthurian matter, temporality, neomedievalism, English literature, twentieth century literature

But the fool on the hill
sees the sun going down
and the eyes in his head
see the world spinning 'round.

The Beatles. *The Fool on the Hill*.

Existen distintas maneras de trabajar con el uso de la materia medieval y de su imaginario para producir nuevas ficciones. Con el foco en la obra artúrica de T. H. White, publicada durante el segundo cuarto del siglo XX, aquí propondremos cuatro ejes vinculados con la temporalidad: contextualización totalizadora, dispositivos narrativos, intertextualidad y anacronismos, distorsiones mágicas. Estas aristas, como se verá, problematizan el diálogo textual diacrónico y el proceso de lectura-reelaboración-lectura, a partir de un mismo relato.

El Dossier *Historia literaria comparada entre períodos: Teoría y práctica* plantea el desafío, e incluso la necesidad, de comparar hoy fenómenos literarios de épocas diversas. Frente a esta perspectiva, no obstante, en la convocatoria se señalaba que en los últimos años la disciplina de la literatura comparada habría experimentado una desconfianza justificada

hacia las posibilidades totalizadoras y de largo alcance de la historización literaria, lo cual ocurriría más como una reacción a cierta postura filológica arcaica. El historicismo y el presentismo que allí se mencionaban, como resultados de un contextualismo radical, están en sintonía con el enfoque neomedieval desde el que aquí abordaremos el análisis (Crespo-Vila, 2017; Altschul et al., 2021; Lacalle, 2023). Vista desde esta óptica, la reescritura de un mismo relato, en este caso de la materia artúrica en geografías y tiempos dispares, pone el foco en los usos, las funciones y los efectos políticos y culturales de la variante narrativa diacrónica. Tison Pugh y Angela Weisl (2013) explican esta operación como un continuo que trae aparejadas otras consecuencias:

As authors invent the necessary inspirations from past authors and aesthetic traditions to write new literature, those who rewrite the Middle Ages concomitantly invent new Middle Ages for their fictions as well. In this regard, literary medievalism bears many branches. (p. 32)

Y agregan sobre estas secuelas productivas:

Continually reconceived, continually reimagined: the Middle Ages is invented anew in each telling, and the foundational aspect of the era in subsequent literatures is its malleability to the purposes of the author rewriting the past to write in the present. (p. 43)

El constructo medieval asumido como alteridad extrema o como residuo en el presente que nos remonta a lo lejano (Cantor, 1991, p. 47), por voluntad de asimilación o por rechazo y distanciamiento, genera la ilusión de universalidad atemporal. La plasticidad del imaginario medieval habilita también la reflexión sobre qué permite la reescritura en otra época en términos de formas y procedimientos. Consideremos el *entrelacement*, las tiradas o los motivos frente al uso de las didascalias y los monólogos interiores, o cuestiones más generales, como la apreciación desigual de la convencionalidad o la expresión, la impersonalidad del estilo, el formalismo de la lírica, los elementos simbólicos o didácticos (Jauss, 1979, pp. 183 y ss.).

La puesta en contacto de fenómenos literarios de etapas disímiles no solo será una operación inherente a nuestro análisis, sino que es parte

esencial de la obra de T. H. White que analizaremos. El corpus de nuestro trabajo, la tetralogía *The Once and Future King* (1958), se presta para la comparación entre períodos, dado que la materia artúrica es un fenómeno literario y pseudohistórico con presencia, en mayor o menor medida, en todos los siglos desde la aparición de sus fuentes primigenias plurales en la Edad Media. A los episodios recurrentes se suman tramas y personajes, mientras que otros mutan o quedan en el olvido. La materia artúrica, y las novelas de White en particular, ponen en tensión cuestiones ligadas al territorio y la nacionalidad (en especial, las nacionalidades francesa, inglesa, irlandesa, galesa y escocesa). El Medievo ofrece una matriz acorde al trabajo sobre la ruptura con lo nacional y la reflexión sobre la literatura mundial, los sistemas-mundo, el colonialismo, el imperialismo y el poscolonialismo. En los últimos años, en el ámbito de la economía, la atención hacia algunos de estos temas se ha plasmado en los conceptos de neofeudalismo (Kotkin, 2020) y tecnofeudalismo (Varoufakis, 2024).

En “Paradigmas en contacto: el medievalismo en diálogo con la literatura comparada y la literatura mundial”, Laura Camino Plaza (2019) apunta como condición intrínseca de la literatura mundial el ser multitemporal, además de multicultural, y lo explica con el caso medieval:

Quizás para que nuestra observación del fenómeno medieval responda a una visión (auto)crítica, haya que aceptar que debemos movernos entre ambos tiempos.¹ Si, por un lado, nuestra visión del pasado está inevitablemente cruzada (y a veces hasta configurada) por problemáticas que consideramos de importancia actual (como por ejemplo el género o la raza) y, por otro lado, nuestro presente se sustenta en bases cuyos primeros cimientos se asentaron en tiempos pasados (como la ideología nacional o el colonialismo), parece lógico que el método del medievalista tome con fluidez herramientas de uno y otro lado, de uno y otro tiempo. O quizás, de todos los lugares y de todos los tiempos. (p. 60)

¹ El *pastism* que rechaza Richard Utz en su manifiesto por el medievalismo de 2017 y el *presentism* del que reniega David Damrosch (2003).

La lectura de una novela se encuentra atravesada por el presente histórico de cada lector. Desde los postulados de la estética de la recepción podemos afirmar que el ahora interpela el tiempo representado en la ficción al que se retrotrae al lector. Estas temporalidades se multiplican si incorporamos los diálogos intertextuales hacia adelante y hacia atrás de un relato.

La tetralogía *The Once and Future King* de Terence Harbury White (1906-1964), terminada de publicar en 1958, y *The Book of Merlyn*, de publicación póstuma en 1977, conforman, por sus características intrínsecas y por su impacto en las ficciones posteriores, el compendio más relevante de la materia artúrica del siglo XX. Estas novelas fueron pronto difundidas en versión radiofónica por la BBC (1939), en cine animado por Disney (*The Sword in the Stone*, 1963), en formato musical por Alan Jay Lerner y Frederick Loewe (*Camelot*, 1960), con su respectiva trasposición cinematográfica dirigida por Joshua Logan (*Camelot*, 1967). Dada la extensión de la obra de White, algunas adaptaciones se detienen más en los primeros volúmenes y otras en los últimos, pero el afán totalizador del autor no se termina de trasladar de los libros a los otros formatos. En un primer acercamiento, nos detuvimos en la crítica que se efectúa de la guerra y en cómo en el análisis de sus motivaciones y características confluyen distintas cuestiones: la humanidad y su relación con la violencia, el diálogo entre la Edad Media y la contemporaneidad del autor, el nacionalismo, la identidad y el ideal caballeresco (Lacalle, 2025). En esta ocasión, y con el trasfondo esbozado hasta aquí, ahondaremos en el manejo del tiempo y la temporalidad que exhibe la obra.

Érase una vez, eran todas las veces

Desde la física, Carlo Rovelli explica en *El orden del tiempo* (2018) que “la teoría no describe cómo evolucionan las cosas *en el tiempo*, sino cómo cambian las cosas *unas con respecto a otras*, cómo acontecen los hechos del mundo unos con respecto a otros” (p. 92). Con este horizonte, ejemplifica el descubrimiento científico de la entropía: “Los ojos de Copérnico vieron girar la Tierra al contemplar cómo se ponía el Sol. Los ojos

de Boltzmann vieron *moverse* frenéticamente los átomos y las moléculas contemplando un vaso de agua inmóvil” (p. 29). Para este autor, el tiempo es la forma en que interactuamos con el mundo y, dado que nuestro cerebro está hecho de memoria y previsión, es la fuente de nuestra identidad (p. 140; cursivas en el original).

Cada reescritura se nutre de las herramientas estéticas que su tiempo provee. En *About Time. Narrative: Fiction and the Philosophy of Time*, Mark Currie (2007) analiza la ficción narrativa como un espacio que se ha modificado a comienzos del siglo XX y donde se ha expresado una nueva experiencia del tiempo. Esto se aclara con mayor detalle:

The assumption in this discussion, however, will be that the ascendance of anachrony, and in particular the fashion for prolepsis, is a performative function which produces in the world a generalised future orientation such that the understanding of the present becomes increasingly focused on the question of what it will come to mean. (p. 22)

Los dispositivos narrativos fundados en la abundancia de prolepsis se conectan con una experiencia del tiempo orientada hacia el futuro. Su uso en textos neomedievales vincula las expectativas futuras de al menos dos temporalidades, la medieval y la contemporánea.

Los juegos con la temporalidad son abundantes en las ficciones neomedievales. Ya en *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), novela de Mark Twain, se especula con el aprovechamiento de las ventajas tecnológicas decimonónicas al viajar al pasado medieval. Este traslado más asociado con lo onírico tiene su opuesto hacia el siguiente fin de milenio en otra novela, *Timeline* (1999), de Michael Crichton, donde se accede al siglo XIV con la ayuda de maquinaria cuántica. Otros casos novelísticos no implican el desplazamiento, pero nos invitan a los misterios del Medioevo mediante la interacción con objetos desde el presente, como ocurre con el cuadro en *La tabla de Flandes* (1990), de Arturo Pérez-Reverte, o a través de la convivencia en espejo de personajes y tramas, como en *Los perplejos*

(2009) de Cynthia Rimsky². Por otra parte, el procedimiento de medievalizar ha sido abordado en paralelo al de orientalizar para naturalizar algo como atrasado y vetusto (Altschul, 2020).

La misma Materia de Bretaña en las fuentes medievales no está exenta de juegos con la temporalidad. Tomemos *Le Morte Darthur*, de Thomas Malory. Por un lado, el presente histórico y el pasado ficticio conviven en el tono nostálgico en relación con el antiguo mundo de los *romans* artúricos franceses; como afirma Trigg (2016): “Malory laments that his contemporary Englishmen do not love with the same passion and fidelity as the knights of Arthur’s time” (p. 204). Por otro lado, su afán biográfico totalizador entra en conflicto con el título adoptado: se preserva el de su fuente francesa, *La Mort Artu*, aunque se relata la vida entera de Arturo, desde su concepción hasta los días posteriores a su partida. *La muerte de Arturo* es, en realidad, la historia de su vida.

El material de White que se reúne en 1958 recrea el texto de Malory de 1485. Lo que finalmente se conoció como *The Once and Future King* contiene tres textos publicados con anterioridad de manera individual: *The Sword in the Stone* (1938), *The Witch in the Wood* (1939), reescrita en gran parte y retitulada *The Queen of Air and Darkness*, y *The Ill-Made Knight* (1940). A estos se suma la inédita cuarta parte, *The Candle in the Wind*, que acentúa el mensaje antinazi. La quinta, que se publica en 1977, incluye una introducción de Sylvia Townsend Warner, biógrafa de White. Este libro, que posee un final diferente, si bien muy criticado, incluye la conclusión elegida por el autor, pero dejada de lado por cuestiones editoriales. El retorno al encuentro con los animales crea un patrón circular similar al de

² El cine y la historieta supieron canalizar la fertilidad artúrica para disquisiciones sobre temporalidad. *Monty Python and the Holy Grail* (1975) es uno de los muchos ejemplos cinematográficos, y sirva el capítulo “Movie medievalisms” como muestra de la riqueza para la teorización, ya que en él Pugh y Weisl (2013, pp. 83-100) proponen cinco maneras de ver un anacronismo a partir de casuística fílmica artúrica. En el ámbito del cómic contamos con clásicos como *Camelot 3000* (1983-1985) y casos como el de *Myrddin* (2020), historieta de ciencia ficción explícitamente inspirada en White (Huertas Morales y Lacalle, 2025).

la antigua tradición artúrica en que reaparecen la Dama del Lago y Excalibur.

El impacto de la Segunda Guerra Mundial durante la redacción ha propiciado que una cierta cantidad de estudios se aboquen al análisis contextual de este lazo, fundamentalmente a partir del epistolario de White con amigos y colegas durante su estadía de seis años y medio en Irlanda. De hecho, uno de los elementos centrales que atraviesa todo el relato, y que aparece de forma programática en el intercambio final entre Arturo, Merlín y los animales en *The Book of Merlyn*, es el cuestionamiento de la humanidad y sus posibilidades de articular la forma de vivir en sociedad.

El texto ha sido objeto de una vasta crítica. Andrew Hadfield (1996) ha examinado detenidamente las representaciones contradictorias de la acción violenta en las novelas. Emerson Richards (2017) se ha dedicado en especial a la visión antigaélica y, en líneas más generales, Andrew Lynch (2009) trabajó la construcción y el uso imperialistas del rey Arturo. Elly McCausland (2018) se ha abocado al texto desde los conceptos de adaptación e influencia, considerando el vínculo con la versión de Thomas Malory como de reciprocidad fuente-destino, y ha propuesto una secuencia que nos presentaría en el siglo XX a una serie de novelas que miran a través del siglo XIX al XV donde, a su vez, se narraría el V como si fuera el XII. Finalmente, Christopher Adderley (1992) ha trabajado el influjo que ha tenido la educación del autor en el proyecto pedagógico que se desarrolla en las ficciones y Heather Worthington (2002) ha profundizado, también desde el contrapunto biográfico, la construcción de la sexualidad y de las mujeres en sus novelas, sobre todo desde la figura de su madre.

Como ha sido anticipado, uno de los aspectos más presentes en las novelas es la problematización de la temporalidad, algo que aparece insinuado ya en el título de la tetralogía, que ha sido traducido como *El rey que fue y será*. Según cuenta Malory en su versión, la sentencia surge del epitafio que se lee en la tumba de Arturo: *Hic iacet Arthurus, Rex quondam, Rexque futurus*. Se refiere a aquel que fue rey una vez y lo será en el futuro, ya que, como presagia el texto de Malory (1996), originalmente publicado

en 1485, “some men say in many parts of England that King Arthur is not dead, but had by the will of our Lord Jesu into another place; and men say that he shall come again, and he shall win the holy cross” (libro XXI, cap. Vii, p. 793).

Al margen de esta expectativa fundada en la religión cristiana, en el cierre de *¿Nació Europa en la Edad Media?* Jacques Le Goff (2003) afirma que en la etapa medieval el juego entre providencia y fortuna comienza a vincularse con la virtud individual y colectiva más que con la idea de una rueda ligada al tiempo circular y azaroso. Más aún, la reflexión del tiempo en el Medioevo posee un cariz técnico avanzado:

La idea de que el tiempo puede ser granular, de que existen intervalos mínimos de tiempo, no es nueva. La defendió ya en el siglo VII de nuestra era Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*, y en el siglo siguiente Beda el Venerable en una obra que lleva el significativo título de *De divisionibus temporum* [...]. En el siglo XII, el gran filósofo Maimónides escribe: “El tiempo está compuesto de átomos, es decir, de muchas partes que ya no pueden ser ulteriormente subdivididas a causa de su corta duración”. (Rovelli, 2018, p. 67)

Estudiosos de la Edad Media han advertido la coexistencia de distintas concepciones de qué es y cómo se mide el tiempo a lo largo del Medioevo. Según Jacques Le Goff (1999) en *La civilización del Occidente medieval*, como sucede en otras etapas, existe una multiplicidad de enfoques sobre el tiempo. De las especificidades medievales, este autor resalta, en primer lugar, un tiempo agrícola. El tiempo rural o natural es central para una comunidad cuya organización económico social depende tanto de la tierra. Se trata del tiempo de las estaciones, del día y la noche, del calor y el frío. Hay otros tiempos, como el señorial (un tiempo militar, en el que se reanudan o abandonan los combates), el clerical (afín al año litúrgico) y el mercantil (vinculado con la posibilidad de obtener ganancias) (Le Goff, 1977). A estos ejemplos, en *Categorías de la cultura medieval* Aaron Gurevich (1985) añade el tiempo familiar (las historias de las familias feudales y las dinastías) y el tiempo antropológico, que guarda relación con la percepción humana del decurso temporal. Una cuestión que aporta Le Goff, que será trascendente para el análisis de las novelas de White, refiere

a un rasgo de la mentalidad colectiva: confundir el pasado, el presente y el porvenir. Los usos neomedievales, por su parte, abarcan un amplio espectro que va desde la crítica política a partir del eterno retorno (Fernández y Lacalle, 2021) al espejo ficcional entre la llegada del año 2000 y la expectativa del fin de los tiempos hacia el 1000 (Lacalle, 2021).

Varias de estas concepciones y otras más modernas se conjugan en la obra de White, creando un universo diegético en el que el tiempo se evidencia como una categoría compleja, que puede ser aprehendida de diversos modos. Nuestro objetivo será aproximarnos a estas novelas mediante una clasificación que nos permita desglosar las múltiples y coexistentes formas de percibir el tiempo en *The Once and Future King*. El primer eje se liga al afán de totalidad y las preguntas sobre qué Edad Media recibimos y seleccionamos como insumo. En segundo lugar, nos detendremos en cómo se representa la Edad Media y en los dispositivos narrativos que se emplean, esto es, en el constructo producido por el autor. En un tercer momento, interesará el dónde y los tiempos del enunciador y del receptor, lo cual se enlaza con los problemas de los anacronismos y las fuentes; todo esto sin omitir al receptor futuro, una cuestión central a considerar en los casos de textos que interpelan directamente al oyente del presente de publicación. Por último, el interrogante será qué Edad Media se quiere transmitir a partir de los materiales que el autor toma del pasado y en función de la ideología o los valores que animan la reescritura (por ejemplo, qué función cumple la magia, si es que existe).

Cuatro maneras de interactuar con la temporalidad

1. Luego de la propuesta de diez Edades Medias en “Dreaming of the Middle Ages”, en su siguiente artículo, “Living in the New Middle Ages”, Umberto Eco (1986) discierne dos grandes etapas diferenciadas de la Edad Media:

[...] we must realize that the term defines two, quite distinct, historical periods: one that runs from the fall of the Roman empire in the West to the year 1000, a period of crisis, decadence, violent adjustments of peoples and

clashes of cultures, and another that extends from the year 1000 to what in our schooldays was called Humanism, and it is no accident that many foreign historians consider this already a period of full bloom; they even talk of three Renaissances, the Carolingian, another in the eleventh and twelfth centuries, and the third one, the Renaissance proper. (p. 73)

Esta oposición subsume los debates sobre “múltiples Edades Medias” que pendulan entre una visión rosa o romántica y otra grotesca u oscura (Matthews, 2015, pp. 13 y ss.).

En este caso, la contextualización totalizadora remite al intento de White de abarcar múltiples etapas de la Edad Media en su construcción del reino artúrico. De este modo, su versión sería más completa y más representativa del período ya que no se decanta por una única opción. Sprague (2007) sintetiza la operación: mientras que el apelativo “the Conqueror” para Uther y la datación de su nacimiento en 1066 acercan el rey a Guillermo el Conquistador, los eventos ficticios, que comienzan en la infancia de Arturo, se nutren de hechos históricos acaecidos entre principios del siglo XIII y fines del XV. Sin embargo, el tiempo idealizado de White es el del siglo XII, a pesar de que

[...] some of the events, which he depicts as taking place in Arthur's reign, occurred during the years 1066-1216: the evolution of legal writs and an elementary form of trial by jury came about under the vigorous rule of Henry II; Mordred's ambition to massacre the Jews was systematically practiced under Richard I, with the Jewish quarter of London being destroyed in 1215 under John. (p. 57)

White intenta comprimir en los años que engloban los reinos de Uther y Arturo la historia de Inglaterra de los siglos V a XV. Hace de Uther un normando, al que equipara con Guillermo el Conquistador: “The Saxons were just beginning to settle down when your father the Conqueror arrived with his pack of Normans, and that is where we are today”, resume Merlín al joven Arturo (White, 1987, p. 229). El reino de Arturo, que en oposición al presente de enunciación el narrador denomina *Old England*, transcurre durante el siglo XII “or whenever it was” (p. 200), dando a entender que la ubicación temporal de los hechos no es clara.

Simultáneamente, nos encontramos con observaciones *a priori* contradictorias con esto, como: “The World had been expected to end in the year one thousand, and, in the reaction which followed its reprieve, there had been a burst of lawlessness and brutality which had sickened Europe for centuries” (pp. 422-423), o con referencias a las Cruzadas, al hospital de Bethlehem (fundado en 1247), los Lolardos, Robin Hood (aquí Wood) como un partisano sajón. Estas incongruencias conviven con aserciones como la indicación de Lancelot a su rey durante la discusión en la que se decide partir en la búsqueda del Santo Grial: “The True Cross was found in 326, but the Holy Shroud was not discovered at Lirey until 1360!” (p. 435), o la de Agravain a Mordred cuando le comunica: “This man John Ball, for instance, who believes in communism: he has thousands of followers who would be ready to help in a disturbance, for their own purposes” (p. 519). No sería tan relevante retomar estas palabras si fueran señalamientos del narrador, pero es distinto pues están en boca de los personajes.

Todo esto expande las posibilidades de decisión de ambientación, tema nodal para las reescrituras artúricas y para el debate entre la materia pseudohistórica y la ficcional. Este afán totalizador y esta voluntad de compendio de la Edad Media tienen su correlato en la intencionalidad de confeccionar una obra completa que integre la materia artúrica en su conjunto. El borramiento de límites entre eventos que transcurren en distintos momentos pero que parecen constituir un único presente se corresponde con la actitud medieval sobre el tiempo a la que Gurevich (1985) se refiere como “extra temporalidad” (p. 99) y que implica la no existencia de una división tajante entre el pasado y el presente. Asimismo, la categoría de historia se complejiza cuando se tiene en cuenta que historia y leyenda, realidad y ficción, están intercambiadas en White. En *The Once and Future King* los personajes históricos son objetos de leyenda, mientras que el reino de los Pendragon se concibe como la verdadera historia. Varias son las referencias a la cualidad ficcional de reyes ingleses como Enrique II, Esteban, Guillermo II Rufus, Ricardo Corazón de León o franceses como Luis XI o Felipe, y a hechos históricos como la Batalla de Malmesbury: “Look at the Norman myths about legendary figures like the

Angevin kings” (p. 235); “the imaginary King Louis the Eleventh” (p. 336); “You have only to turn to the literature of the period, with its stones of the mythological families such as Plantagenets, Capets and so forth, to see how the land lay” (p. 530); “even an oaf like the imaginary Richard Coeur de Lion, who suffered from boils, could call his castle ‘Gaillard’, and speak of it as ‘my beautiful one-year-old daughter’. Even that legendary scoundrel William the Conqueror had a second nickname: ‘the Great Builder’” (p. 532). En las referencias a las leyendas que hereda el reino artúrico se aprecia, al igual que en la construcción de Gramarye que hace White, una Edad Media que abarca si no toda, al menos la Alta y la Baja.

Tison Pugh y Angela Weisl (2013) captan la importancia de adentrarse en cada versión del relato artúrico para comprender su funcionalidad en el entramado total de la materia:

[...] in a twentieth-century film version of the Arthurian legend, as told and retold by such authors as Chrétien de Troyes, Alfred Lord Tennyson, and T. H. White, and then scripted and filmed by the screenwriter and director, multiple and contradictory medievalisms reflect and refract one another, and to understand their functioning in an organic artwork necessitates understanding them in their individuality as well. (p. 3)

Si acordamos con la captación de múltiples Edades Medias que citábamos al comienzo del apartado se desprende una nueva pregunta. Por saturación, pero más aún por omisión, habría que definir si esta voluntad de totalización por parte de White deja, en realidad, elementos afuera y con qué propósitos.

Retomaremos en el tercer eje el trabajo particular que realiza White con sus fuentes y la ubicación que él mismo teje para su versión, pero quisiéramos concluir esta sección resaltando que la voluntad de ubicuidad es el rasgo que primero tendemos a captar en la obra de White. Esta resolución enseña un paso más en la habitual elección del imaginario medieval por muchos novelistas para representar problemáticas universales.

2. Un segundo eje corresponde a los dispositivos narrativos que evidencian el decurso del tiempo a lo largo de los cuatro libros. El tiempo

es tanto lo que se experimenta como la forma en que se representa su experiencia: “Similarly, in the novel, time is both a matter of content and a matter of form: it is a theme of the novel and it is the logic of storytelling itself” (Currie, 2007, p. 86). Las marcas de referencia temporal son cuantiosas y, como veíamos en los ejemplos de Le Goff, a veces están vinculadas a la naturaleza y las labores campesinas: “It was an afternoon in early spring and everything outside the window looked beautiful. The winter mantle had gone, taking with it Sir Grummore, Master Twyti, King Pellinore and the Questing Beast” (White, 1987, p. 154); “It was hay-making again, and Merlyn had been with them a year. The wind had visited them, and the snow, and the rain, and the sun once more. The boys looked longer in the leg, but otherwise everything was the same” (p. 177); o “The spring came slowly, the new menage settled down, and Elaine arranged a tournament for her cavalier” (p. 412). La presencia o la vuelta de la primavera, el viento, la producción de heno, la nieve, la lluvia, el sol y la maduración del maíz son algunas de las guías y orientaciones que White escoge para sus personajes.

En general, el avance de la acción es la razón central para detallar el paso del tiempo. Esto se enmarca con frases como “In the September moonlight, several weeks later” (p. 303); “Lancelot had several other adventures during his first quest—it lasted a year” (p. 355); “It was two years before Lancelot came back to court—and it was a lonely time for those at home” (p. 436) o “On a bright winter day, six months later, Joyous Gard was invested” (p. 587). Hay algunas (pocas) circunstancias en la narración en las cuales se produce un salto mayor en el tiempo y el narrador describe los cambios sucedidos en el lapso transcurrido. La voz del narrador patentiza en estos casos la productividad de la reescritura en el plano formal. Uno de los recursos medievales típicos para reducir es la elipsis por abundancia (“no contaré todo lo que...”) y, para ampliar, la repetición por tiradas y la vuelta a narrar un mismo episodio con pequeñas variaciones. En la versión de White, por el contrario, las marcas de tiempo son más precisas y el *racconto* más detallado. Veamos cómo se redacta el primer salto, hacia el final del libro 1, cuando se acerca el momento en que Kay debe ser ordenado caballero, que coincide con el descubrimiento de la

espada en la piedra y la coronación de Arturo. Se dice que han pasado seis años y que:

As the years went by, Kay became more difficult. [...]

The Wart continued to be stupid, fond of Kay, and interested in birds.

Merlyn looked younger every year—which was only natural, because he was.

Archimedes was married, and brought up several handsome families of quilly youngsters in the tower room.

Sir Ector got sciatica. Three trees were struck by lightning. Master Twyti came every Christmas without altering a hair. Master Passelewe remembered a new verse about King Cole. (p. 178)

Un extracto similar que delinea lo acaecido en un intervalo significativo de tiempo se halla en el capítulo 25 del libro 3, que se abre con la oración “Fifteen years after leaving Elaine, Lancelot was still at court” (p. 420) y prosigue con el retrato físico de Lancelot, Arturo y Ginebra: “Lancelot’s hair, which had already turned badger-grey [...], was quite white. Arthur’s also was prematurely snowed—both men’s lips were red in their silky nests of beard. Guenever alone had contrived to keep the raven on her head (p. 420). Más adelante, el narrador expone los cambios que han avenido en el reino y la corte en las décadas previas: “Indeed, a lot of water had flowed under the bridges of Camelot in twenty-one years” (p. 421); a la corte fue llegando una nueva generación de caballeros, lo cual es sustancial para el éxito o fracaso del proyecto de Arturo, y los años de batalla y discordia dieron lugar a paz y prosperidad: donde habían frecuentado leprosos ahora había hospitales, gigantes y dragones habían muerto, los saqueos fueron reemplazados por peregrinaciones, monjes y clérigos trabajaban, los campesinos vivían tranquilamente y los nobles celebraban la vida que les había tocado.

El paso del tiempo se traduce, también, en la estructura narrativa. Así, mientras la infancia y adolescencia de los protagonistas transcurren en los primeros dos libros, la adultez lo hace en el tercero y la vejez en el cuarto y quinto. Según Alan Lupack (2001), la evolución en la psicología de los personajes va de la mano de una mutación genérica de un tomo a otro. Las dos primeras partes serían historias para niños, aunque la crudeza de la

segunda la aproxima más al *Bildungsroman*, que traza el paso de la infancia a la madurez. El interés del tercer libro por las aventuras, las búsquedas y el amor lo acercan al *romance*, mientras que las preocupaciones que aquejan al rey y los conflictos que se avecinan en su reino (sumados al origen dramático de la cuarta parte) hacen de *The Candle in the Wind* una tragedia. La quinta parte puede leerse como un diálogo filosófico: “a speculative reflection on the nature of man and on the problem of Might” (p. 110). Para Worthington (2002) el avance en las novelas imita el modelo de una biografía donde las experiencias infantiles forjan los cimientos del sujeto adulto. De manera similar, la partida de Merlín amenaza con la desaparición de la magia y su transformación en religión.

Un encuentro entre vejez y juventud que evoca las entrevistas entre el joven Arturo y Merlín se produce sobre el cierre de la tetralogía. Para concluir su aprendizaje, Arturo debe volver a ser niño (o, si se quiere seguir el símil que propone el texto para el presente de White, viajar a la Edad Media). Asimismo, el anciano Arturo convoca a su paje de 13 años para pedirle que conserve y reproduzca su historia. El rey ocupa ahora el papel de sabio que transmite a la nueva generación lo que cree que debe ser recordado, tal como hizo su mentor con él; imita el modelo de su infancia para permitir que la historia se conozca³. Este muchacho no es otro que Thomas Malory, autor de una de las más influyentes versiones de la vida del rey bretón, que es, precisamente, la principal fuente de White, aludida más de una vez. Su presencia contribuye a crear una idea de circularidad: Arturo → Malory → White → Arturo. El personaje de Arturo, ficcional aunque con pretensiones históricas, exhorta a Malory para que escriba su vida. White toma este relato de puntapié para redactar la versión que leemos, donde el soberano anima al joven paje a que escriba su historia, y así sucesivamente. Esto remite no solo a la concepción del tiempo natural cíclico, sino también a la posibilidad de que, en efecto, Arturo, el rey que fue y será, y el relato de su vida, nunca desaparezcan. En relación con esto

³ Sin embargo, en *The Book of Merlyn* las críticas a la adultez, en oposición a la infancia, son rotundas (White, 1988, pp. 12 y 13).

cabe señalar que *The Once and Future King* finaliza justo antes de la batalla en la que morirán Arturo y Mordred, por lo cual a lo largo de toda esta novela Arturo es, en el sentido de que existe, dado que no muere en el universo diegético del texto.

3. Esto nos conduce al próximo eje: las referencias a las fuentes y el uso deliberado del anacronismo, que permiten identificar el presente de enunciación como muy posterior al de los hechos narrados. En la tetralogía es notable el diálogo intertextual con otras versiones de la materia artúrica. Al inicio de *The Book of Merlyn* el monarca se reencuentra con el mago, le afirma lo desdichado que ha sido en su ausencia durante los últimos años y sentencia que ambos serán olvidados como “gente que nunca fue”. Esto catapultaba un extenso recorrido por las fuentes de la materia artúrica, entre las que Merlín intercala al propio White:

There was a king, he said, whom Nennius wrote about, and Geoffrey of Monmouth. The Archdeacon of Oxford was said to have had a hand in him, and even that delightful ass, Gerald the Welshman. Brut, Layamon and the rest of them: what a lot of lies they all managed to tell! Some said that he was a Briton painted blue, some that he was in chain mail to suit the ideas of the Norman romancers. Certain lumbering Germans dressed him up to vie with their tedious Siegfrieds [...]. At the same time came masters of music like Purcell, and later still such titans as the Romantics, endlessly dreaming about our king [...]. Also there was Victoria's lord. Even the most unlikely people meddled with him, people like Aubrey Beardsley, who illustrated his history. *After a bit there was poor old White, who thought that we represented the ideas of chivalry. He said that our importance lay in our decency, in our resistance against the bloody mind of man. What an anachronist he was, dear fellow! Fancy starting after William the Conqueror, and ending in the Wars of the Roses...* Then there were people who turned out the *Morte d'Arthur* in mystic waves like the wireless, and others in an undiscovered hemisphere who still pretended that Arthur and Merlyn were the natural fathers of themselves in pictures which would move. The Matter of Britain! Certainly we were forgotten, Arthur, if a thousand years and half a thousand, and yet a thousand years again, are to be the measure of forgetfulness [...]. And all was written about ourselves or about our friends. (White, 1988, p. 4; nuestro destacado)

Más allá de este fragmento excepcional, y como se fue viendo a lo largo del artículo, la versión de Malory ocupa un espacio central. White lo identifica como su fuente y el narrador alude a esta obra para suplir faltas en su narrativa⁴.

Dos de las fuentes declaradas son los decimonónicos Alfred Tennyson y los Prerrafaelitas, estos con cierto desdén. También sobresale la crítica que se realiza al siglo XX mediante el contrapunto con la Edad Media ilustrada (recordemos el énfasis ya señalado entre una *Old England* y una Inglaterra actual, que coincide con el presente de enunciación aunque nunca se explicita cuál es este). Esto se aprecia, en particular, en el episodio en que Ginebra y Lancelot miran el reino a través de una ventana, lo que deriva en una extensa descripción de la época medieval. Citamos un fragmento:

Lancelot and Guenever were sitting at the solar window. An observer of the present day, who knew the Arthurian legend only from Tennyson and people of that sort, would have been startled to see that the famous lovers were past their prime. We, who have learned to base our interpretation of love on the conventional boy-and-girl romance of Romeo and Juliet, would be amazed if we could step back into the Middle Ages. (1987, p. 529)

Así como ejemplificábamos más atrás el lamento de Malory con respecto a que sus contemporáneos no amaran como los caballeros de la época artúrica, en esta cita de White se detecta una crítica a la preeminencia del imaginario renacentista. A través de la mención de los personajes de William Shakespeare, la crítica se extiende a la concepción

⁴ Esta clase de alusiones le ayudan a White (1987) a expandir su universo sin extender aún más sus páginas que, como sabemos por lo sucedido con *The Book of Merlyn*, ya era un problema en tiempos de guerra por el costo del papel. Vale la pena ver algunos ejemplos: "There is no need to give a long description of the tourney. Malory gives it" (p. 349); "If you want to read about the beginning of the Quest for the Grail, about the wonders of Galahad's arrival –Guenever, in a strange mixture of curiosity, envy and horror, made a half-hearted attempt to vamp him—and of the last supper at court, when the thunder came and the sunbeam and the covered vessel and the sweet smell through the Great Hall—if you want to read about these, you must seek them in Malory. That way of telling the story can only be done once" (p. 436); "If people want to read about the Corbin tournament, Malory has it. He was a passionate follower of tournaments –like one of those old gentlemen who nowadays frequent the cricket pavilion at Lord— and he may have had access to some ancient Wisden, or even to the score-books themselves. He reports the celebrated tournaments in full, with the score of each knight, and the name of the man who bowled him over, or how knocked out" (p. 489).

del amor del presente de enunciación y se contrapone a la idealización que se hace de la Edad Media. De las numerosas comparaciones veamos solo un uso concreto: “Just as in modern shooting, you must never offer criticism to the man in command, so in hawking it was important that no outside advice should be allowed to disturb the judgment of the austringer” (p. 16).

Otro procedimiento que demuestra la distancia temporal entre el presente de la narración y el de enunciación es el uso de anacronismos, que White explota profusamente. A lo largo de los cuatro tomos se habla de las batallas de Crécy y Agincourt, de la Guerra de los bóeres y del Ejército Republicano Irlandés; los bolcheviques y los comunistas; la época victoriana; Guy Fawkes, Freud y Einstein; la fotografía, el cine y los aviones; *Hamlet*, *Anna Karenina* y *Alice in Wonderland*, por seleccionar solo algunos ejemplos. El concepto mismo de anacronismo es introducido en la novela por Merlín, quien califica la situación cuando le es dado un sombrero de una época equivocada: “‘This is an anachronism’, he said severely. ‘That is what it is, a beastly anachronism’” (p. 91). Este guiño funciona como un puente que conecta el presente de los hechos, el del narrador y el de los lectores. Esto se aprecia en el símil hitleriano con el que Merlín acusa a Arturo: “There was just such a man when I was young –an Austrian who invented a new way of life and convinced himself that he was the chap to make it work. He tried to impose his reformation by the sword, and plunged the civilized world into misery and chaos” (p. 266). Algunos de estos anacronismos funcionan acortando las distancias y otros solo como explicaciones de un mundo lejano y desconocido.

En línea con estos contrastes y acercamientos epocales, hay un interés insistente en subrayar que aunque se acostumbra a considerar la Edad Media como una etapa oscura, no lo es en su totalidad ya que Arturo logró convertirla en “the age of fullness, the age of wading into everything up to the neck [...]. He was the badge of everything that was good in the Middle Ages, and he had made these things himself” (p. 534). En esta visión romántica que surge en varias ocasiones se condensa la mirada rosa de la Edad Media en la figura de Arturo en contraste con Uther, quien representaría el pasado oscuro: “Merry England in Pendragon’s time was a

little like Poor Ould Ireland in O'Connell's. There were factions [...]. It was the same in the days of Papist and Protestant, or Stuart and Orangeman, who would meet together with shillelaghs in their hands and murder in their hearts" (pp. 345-346). A su vez, el antagonismo con el glorioso reino que construye el rey que fue y será junto con sus caballeros funciona como crítica al presente desde el que se expresa el narrador, en un gesto afín al de la síntesis de muchos tiempos en uno que mencionábamos antes. El pasaje reflexivo de Lancelot y Ginebra que citamos se clausura con la pregunta retórica sobre si los habitantes del siglo XX son tan diferentes de los medievales. Esta interpelación comparativa, por supuesto, podría expandirse a lectores futuros. Concluye el narrador: "Do you think that they, with their Battles, Famine, Black Death and Serfdom, were less enlightened than we are, with our Wars, Blockade, Influenza and Conscription?" (p. 539). White nos invita a meditar sobre si nosotros mismos en el siglo XXI somos tan desemejantes de quienes vivieron en el Medievo, o hasta cuándo y en qué aspectos podremos decir que generaciones futuras son similares o no a quienes nos precedieron en la Edad Media, y, por último, si las similitudes o diferencias que encontramos en 2025 se distancian de las posibilidades de los lectores de mediados del siglo XX.

La *mettre en roman* que se realizaba en el siglo XII con los *romans antiques* difiere, junto con otra serie de antecedentes (como la novela griega, las *antiquary novels* del siglo XVIII, la novela gótica) de la novela histórica que surge a comienzos del siglo XIX. La conciencia histórica adquirida permite una nueva percepción del tiempo que establece la discontinuidad entre el ayer y el hoy. La elección de White parcialmente retorna a un *continuum* donde todo sucede al mismo tiempo (los nazis azotadores de Mordred, por ejemplo). Esto produce un efecto de lectura particular, tal como lo explican Pugh y Weisl (2013):

In the end, these liminal fantasies do not provide young readers with an authentic view into an historical past, unmediated by contemporary sensibilities, but a medievalized mode of reading, in which the space between past and present collapses and the two are bound together. Following medieval examples, the past becomes a place to explore the

concerns of the present: Pagan's Jerusalem and France are simultaneously then and now, just as Chaucer's Troy in *Troilus and Criseyde* is both the classical past and the fourteenth-century present. (p. 61)

Hasta el momento nos detuvimos en qué Edad Media artúrica se representa, cómo se plasman algunos aspectos de la temporalidad y los diálogos con el receptor y las fuentes. Resta examinar en términos de constructo e ideología qué Edad Media se elige transmitir y con qué propósitos.

4. Para el cuarto eje quisiéramos retomar lo que plantea Currie (2007) tras mencionar los tres presentes que observa en una narración (el tiempo narrado, el de la enunciación y el de la lectura) y cómo los tipos de prolepsis influyen en la organización de la cronología de acciones. Este autor afirma que “the phenomenology of reading threatens to destroy the foundations of prolepsis altogether, drawing the notions of past and future into the present in such a way that the anteriority of the past and the posteriority of the future are questioned” (p. 33). En el texto de White, este efecto es exacerbado por la presencia de la magia.

Las distorsiones mágicas giran en torno al personaje Merlín que, con su saber, complejiza la concepción de temporalidad que maneja el texto. El mago posee la particularidad de “vivir al revés”, lo que explica sus premoniciones y su vasto conocimiento, pero también da lugar a errores en sus diálogos con Arturo. El muchacho recibe una explicación en su primer encuentro:

Now ordinary people are born forwards in Time, if you understand what I mean, and nearly everything in the world goes forward too. This makes it quite easy for the ordinary people to live. [...] But I unfortunately was born at the wrong end of time, and I have to live backwards from in front, while surrounded by a lot of people living forwards from behind. Some people call it having second sight. (1987, p. 35)

Inmediatamente luego de esta exposición, Merlín entra en duda acerca de lo que ya le ha dicho o no a Wart, y continúa tratando de esclarecer de qué se trata este poder suyo y las consecuencias negativas que puede acarrear:

You see, one gets confused with Time, when it is like that. All one's tenses get muddled, for one thing. If you know what is *going* to happen to people, and not what *has* happened to them, it makes it difficult to prevent it happening, if you don't want it to have happened, if you see what I mean? Like drawing in a mirror. (p. 35)

Esto que Merlín advierte al futuro rey en su primer encuentro luego se concreta y afecta no solo las interacciones entre los personajes, sino, eventualmente, los sucesos de la narración. En la segunda parte de la tetralogía, la confusión de Merlín aumenta, lo cual da como resultado una pérdida del presente y una mayor abstracción de la realidad. Por un lado, ya cansado, el mago desliza de manera recurrente que su partida de este mundo está próxima. Cada vez que tiene oportunidad le reitera al monarca: "What is going to happen when I am locked up in this wretched tumulus of mine, I should like to know?" (p. 222); "I won't be here to advise you, fairly soon" (p. 223) o "afterwards, when I am only an old man locked up in a hole" (p. 224). Por otro lado, se siente constantemente ofuscado y pierde el hilo de la conversación con frecuencia: "Oh, hang the tumulus! What tumulus? What am I supposed to be talking about?" (p. 222); "But the old man was tired and muddled with his backsight, and dreams were in his noddle" (p. 311).

Además, crece su preocupación por estar olvidando algo importante: "'There are some things', said the magician, 'which I have to tell you, whether you believe them or not. The trouble is, I can't help feeling there is one thing which I have forgotten to tell'" (p. 266). Situaciones como esta se repiten a lo largo de los capítulos del tomo 2, como cuando el narrador afirma: "But he [Merlin] was absent-minded, unable to remember the one thing which he ought to have told his pupil, and he listened to their difficulties with an impatient ear" (p. 304).

Finalmente, al cierre de *The Queen of Air and Darkness* se revela la causa de la inquietud de Merlín: en medio de la noche se despierta habiendo recordado que lo que olvidó decirle a Arturo es el nombre de su

madre⁵. La omisión de este dato lleva a que Arturo no tenga reparos en mantener la relación adúltera con la reina Morgause, producto de la cual nace Mordred. Así, la distorsión en la percepción del tiempo por la magia que afecta al hechicero explica uno de los puntos más oscuros de la leyenda a nuestros ojos modernos: el incesto entre Arturo y su hermana.

La aparente manipulación del tiempo que otorgaría la magia se encuentra limitada y atada a la predestinación y las teorías de la temporalidad ligadas a los bucles temporales que siguen las novelas de White. A continuación, ampliaremos esta idea en las conclusiones.

Volverán

Somos la ausente eternidad
y como un río que viene y va
somos un juego, somos sueños.
Cuentos borgeanos. *Eternidad*.

La interrelación de los rasgos que adquiere la temporalidad contribuye al tratamiento novedoso de una materia célebre de la literatura medieval. Las innovaciones de White nos permiten pensar su obra como una reescritura con sello propio más que como una adaptación, que se impregna de manera indeleble en las versiones posteriores de la leyenda y que funciona, también, como insumo central de los imaginarios artúrico y medieval que emplean otras ficciones (por ejemplo, su influjo en la saga de *Harry Potter*, reconocido por J. K. Rowling). El reino del rey que fue (en el pasado) y que será (en el futuro) viene a satisfacer el anhelo de White de pensar su tiempo y sirve de excusa para cuestionar lo que es, es decir, su presente marcado por la guerra, los gobiernos totalitarios y el deseo de una paz duradera. White se apropia de la leyenda artúrica para reflexionar

⁵ Se acentúa la ironía de este olvido cuando el narrador sugiere que Arturo iba a preguntar la identidad de su madre en una de las conversaciones con el mago: “‘It confuses everybody’”, said Arthur complainingly. ‘I get muddled up with half the questions I want to ask you myself. For instance, who was my...’ ‘You will have to have special Feasts’, interrupted Kay” (White, 1987, p. 266).

sobre la Inglaterra y la Europa contemporáneas y plasmar sus críticas sobre el mundo moderno y la humanidad. No obstante, el profundo pesimismo trasluce un dejo de esperanza en la cultura, la educación y en su concepción circular del tiempo. Esta circularidad resuelve el problema de ponerle punto final a lo inabarcable, producto del afán escriturario totalizador.

White introduce anacronismos que invitan a un continuo viaje en el tiempo de doble dirección para el lector, que debe reconciliar en su imaginación referencias históricas varias para aprehender la visión de White. Sus novelas comparten que, tal como indica Rovelli (2018), el tiempo se percibe en cómo cambian las cosas con respecto a otras; la novedad de nuestro autor está en demostrar que la comparación de fenómenos literarios de períodos diversos no necesariamente debe hacerse en orden diacrónico. Ingresar a una misma materia desde ángulos textuales opcionales y no lineales potencia la variedad, el diálogo y la retroalimentación entre las versiones.

La circularidad colabora con el afán de totalidad, ya que las hipotéticas variaciones futuras difícilmente alterarán la dimensión de conjunto. Como vimos en los ejemplos de Arturo solicitándole a su paje la reproducción de su relato para generaciones futuras y en la imposibilidad de Merlín de modificar un futuro que conoce, la propuesta circular de White se inserta en la idea temporal que involucra bucles y se aparta de las teorías contingentes o de las lineales. El resquicio para la modificación se reduce pero, a su vez, se anula la posibilidad de que suceda algo no previsto aún peor. El curso del tiempo es necesario para pasar de una mala situación a una buena, y viceversa. Cuando nos encontramos en un presente ominoso, entonces, esta concepción ayuda a la esperanza de salida y hace del tiempo un aliado. White comulga con la aceptación en lugar de la intención de cambiar lo imposible. Por eso el autor se recluye en Irlanda y escribe las novelas, como buen aprendiz de los consejos que brindará su escritura, gestando cultura y educación.

Los tipos de presentes que señala Currie (2007) (narración, enunciación y lectura) se ponen en juego en White y multiplican sus sentidos, lo que

contribuye a explicar su popularidad como fuente de nuevas adaptaciones. Esto nos invita a reflexionar sobre su actualidad: ¿por qué seguimos leyendo la tetralogía?, ¿qué nos aporta tantas décadas después de haber sido gestada? A la manera de los clásicos tal como los concibe Calvino (1994), aquellos libros que nunca terminan de decir lo que tienen que decir, *The Once and Future King* renueva su significado con cada lectura. En 2025, cuando escribimos este texto, la obra nos interpela por su cuestionamiento de la guerra, no ya la Segunda Guerra Mundial que tenía en mente White, sino los conflictos bélicos en Gaza y Ucrania, por ejemplo, junto con muchos otros que han retornado potenciados luego de una breve utopía solidaria que la pandemia amagó legarnos. Pero no, el *homo stultus* que analizan Merlín, Arturo y los animales prevalece. El interés que el autor demuestra por la naturaleza y la empatía que se manifiesta por todas las criaturas coinciden con una creciente actividad de concientización y respeto por el medio ambiente en una época de acelerado cambio climático. El interrogante que White plantea sobre lo humano sirve de disparador para nuevas reflexiones en un momento en que las inteligencias artificiales ocupan un sitio prominente en nuestra vida cotidiana. Y no concluye aquí: la universalidad de la leyenda artúrica y de la propuesta de White nos lleva a ponderar qué extraerán lectores futuros de esta obra, cómo se relacionarán con ella, desde dónde la encararán y hacia dónde dirigirán su lectura. Cuando Merlín vuelve a presentarse frente al Arturo anciano en *The Book of Merlyn*, el rey piensa que está soñando. Ofendido, el mago le responde:

You could say that the Dream was the only literary convention of their most degraded classrooms. Are we to be this? We are the Matter of Britain, remember. And what of oneirocriticism, I ask? What are the psychologists to make of it? Stuff as dreams are made of is stuff and nonsense in my opinion. (White, 1988, p. 9)

Una y otra vez, el relato vuelve a contarse a un nuevo público, a modo de *variance* u oralidad medieval, con más o menos detalles alterados. La temporalidad cíclica está al servicio de su objetivo, por remitir a la naturaleza más que a la concepción lineal del tiempo propia del cristianismo, por no atarse a un tiempo único, por cuestionar los cortes

temporales que separan una Edad Media oscura de otra rosa. Queda, para un trabajo futuro, la tarea de ampliar el espectro temporal al geográfico: por qué es productiva la leyenda para reescrituras no inglesas o que no pugnan por atribuirse la propiedad de la materia pero que, aun así, se ven seducidas por la perspectiva antibélica, didáctica y justa, entre otros rasgos que la propuesta de White pregona.

Referencias

- Adderley, Ch. M. (1992). The Best Thing for Being Sad: Education and Educators in T. H. White's *The Once and Future King*. *Quondam et Futurus*, 2(1), 55-68.
- Altschul, N. (2020). *Politics of Temporalization: Medievalism and Orientalism in Nineteenth-Century South America*. University of Pennsylvania Press.
- Altschul, N., Bertarelli, E. y Amaral, C. (2021). Apresentação do dossiê: O que é o neomedievalismo? *Signum*, 22(1). 6-18.
- Calvino, I. (1994). *Por qué leer los clásicos*. Tusquets.
- Camino Plaza, L. (2019). Paradigmas en contacto: El Medievalismo en diálogo con la Literatura Comparada y la Literatura Mundial. *452ª F*, (20), 55-65.
<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/22506>
- Cantor, N. (1991). *Inventing the Middle Ages*. Harper Perennial.
- Crespo-Vila, R. (2017). La "nueva Edad Media": Estado de la cuestión y nuevas aplicaciones desde las teorías culturales contemporáneas (y la literatura). *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 37, 547-565.
<https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/37>
- Currie, M. (2007). *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh University Press.
- Damrosch, D. (2003). *What Is World Literature?* Princeton University Press.
- Eco, U. (1986). *Travels in Hyperreality: Essays*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Fernández, K. y Lacalle, J. M. (2021). La medievalización del relato en *El medioevo peronista* (2020) de Fernando Adolfo Iglesias: Operaciones ideológicas sobre la política argentina a partir de una mirada negativa de la Edad Media. *Signum*, 22(1), 43-73.
- Gurevich, A.J. (1985). *Categories of medieval culture* (Trad. G. L. Campbell). Routledge & Kegan Paul.
- Hadfield, A. (1996). T. H. White, Pacifism and Violence: The Once and Future Nation. *Connotations*, 6(2), 207-226. <https://www.connotations.de/article/andrew-hadfield-t-h-white-pacifism-and-violence-the-once-and-future-nation/>
- Huertas Morales, A. y Lacalle, J. M. (2025). *Myrddin*, o la hibridación como descomposición del mundo artúrico. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (25).
- Jauss, H.-R. (1979). The Alterity and Modernity of Medieval Literature. *New Literary History*, 10(2), 181-229. (Original publicado en 1977).

- Kotkin, J. (2020). *The Coming of Neo-Feudalism: A Warning to the Global Middle Class*. Encounter Books.
- Lacalle, J. M. (2021). "No hay peor muerte que el olvido". La postergación del final en la novela histórica a partir de *El señor de los últimos días. Visiones del año mil*, de Homero Aridjis. En Bergamo, E., Canedo Silva, R. y Leite, A. (Comps.), *A permanência do romance histórico: literatura, cultura e sociedade* (pp. 73-87). Intermeios.
- Lacalle, J. M. (2023). Neomedievalismo: Un acercamiento al enfoque y una breve historización. *Calamus*, (7), 1-36. <https://calamus.saemed.org/index.php/calamus/article/view/99>
- Lacalle, J. M. (2025). Una mirada crítica sobre la humanidad y su belicosidad: tensiones al interior del ideal caballeresco en *The Once and Future King* (1958) y *The Book of Merlyn* (1977). En J. Hernando Morejón y P. Clemente-Garrido (Eds.), *Edad MultiMedia. La contemporaneidad y el medievo recreado, revivido, reutilizado*. Dykinson.
- Lansing Smith, E. (1991). The narrative structure of T. H. White's *The Once and Future King*. *Quondam et Futurus*, 1(4), 39-52.
- Le Goff, J. (1977). *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident*. Gallimard.
- Le Goff, J. (1999). *La civilización del Occidente medieval*. Paidós. (Original publicado en 1962).
- Le Goff, J. (2003). *L'Europe est-elle née au Moyen Âge?* Éditions du Seuil.
- Lupack, A. (2001). *The Once and Future King: The Book That Grows Up*. *Arthuriana*, 11(3), 103-114.
- Lynch, A. (2009). Imperial Arthur: Home and Away. En E. Archibald y A. Putter (Eds.), *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend* (pp. 171-187). Cambridge University Press.
- Malory, T. (1985). *La muerte de Arturo (vol. II)* (Trad. F. Torres Oliver). Siruela. (Original publicado en 1485).
- Malory, T. (1996). *Le Morte Darthur*. Wordsworth. (Original publicado en 1485).
- Matthews, D. (2015). *Medievalism: A Critical History*. D. S. Brewer.
- McCausland, E. (2018). "A Kind of Vessel to Carry on the Idea": Frustrated Taxonomies of Adaptation in T. H. White's *The Once and Future King*. *Arthuriana*, 28(2), 79-99.
- Pugh, T. y Weisl, A. J. (2013). *Medievalisms: Making the Past in the Present*. Routledge.
- Richards, E. (2017). "It Is Mainly That They Are Iris": T. H. White's Commentary on Twentieth-Century Anglo-Irish Tensions in *The Once and Future King*. *Arthuriana*, 27(4), 39-59.
- Rovelli, C. (2018). *El orden del tiempo*. Anagrama. (Original publicado en 2017).
- Sprague, K. (2007). *T. H. White's Troubled Heart: Women in The Once and Future King*. Boydell & Brewer.
- Trigg, S. (2016). Medievalism and theories of temporality. En L. D'Arcens (Ed.). *The Cambridge Companion to Medievalism*. Cambridge University Press.
- Utz, R. (2017). *Medievalism: A Manifesto*. Arc Humanities Press.
- Varoufakis, Y. (2024). *Tecnofeudalismo: El sigiloso sucesor del capitalismo*. Deusto.
- White, T. H. (1987). *The Once and Future King*. Ace Books. (Original publicado en 1958).

White, T. H. (1988). *The Book of Merlyn*. University of Texas Press. (Original publicado en 1977).

Worthington, H. J. (2002). From Children's Story to Adult Fiction: T. H. White's *The Once and Future King*. *Arthuriana*, 12(2), 97-119.

Hacia una historia literaria de la maternidad en la democracia española: de la reproducción optimista a la precariedad estructural en *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera y *Las maravillas* (2020) de Elena Medel

*Towards a Literary History of Motherhood in Spanish Democracy: From Optimistic Reproduction to Structural Precariousness in *Tiempo de espera* (1998) by Carme Riera and *Las maravillas* (2020) by Elena Medel*

Alejandra Suyai Romano

Universidad de Buenos Aires, Argentina

alejandrasromano@gmail.com • orcid.org/0000-0002-7548-5634

Recibido: 16/04/2025. Aceptado: 20/05/2025.

Resumen

La literatura comparada ha manifestado históricamente una tensión entre el análisis de fenómenos literarios en su contexto inmediato y la posibilidad de establecer vínculos entre producciones de distintas épocas. Este artículo se propone construir una historia literaria comparada de la maternidad contemporánea en el marco de la democracia española, a partir del análisis de dos novelas significativas: *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera y *Las maravillas* (2020), de Elena Medel. Con una distancia de más de dos décadas, ambas obras ofrecen perspectivas divergentes pero complementarias sobre el trabajo de la maternidad, y permiten pensar los desplazamientos que ha sufrido la maternidad en la ficción contemporánea en función de las transformaciones sociohistóricas, materiales y simbólicas del siglo XX al XXI. Lejos de un relato unívoco, lo que las novelas proponen es una genealogía crítica: una cartografía cambiante de lo que puede –y no puede– un cuerpo materno en la España democrática. Inscripto en una perspectiva interdisciplinaria que articula estudios literarios, de género y culturales, el

trabajo se orienta a indagar las formas en que las figuraciones maternas se inscriben en las transformaciones del trabajo reproductivo, el biocapitalismo y las intersecciones de la precariedad entre clase social y género.

Palabras clave: maternidad, trabajo reproductivo, dinero, precariedad, literatura española contemporánea

Abstract

Comparative literature has historically displayed a tension between the analysis of literary phenomena in their immediate context and the possibility of establishing links between works from different eras. This article proposes to construct a comparative literary history of contemporary motherhood within the framework of Spanish democracy, based on the analysis of two significant novels: *Tiempo de espera* (1998) by Carme Riera and *Las maravillas* (2020) by Elena Medel. Spanning more than two decades apart, both works offer divergent but complementary perspectives on the work of motherhood and allow us to consider the shifts that motherhood has undergone in contemporary fiction based on the sociohistorical, material, and symbolic transformations from the 20th to the 21st century. Far from a univocal narrative, what these novels propose is a critical genealogy: a changing cartography of what a maternal body can—and cannot—be in democratic Spain. Embedded within an interdisciplinary perspective that articulates literary, gender, and cultural studies, the work aims to explore the ways in which maternal figures are inscribed in the transformations of reproductive labor, biocapitalism, and the intersections of precariousness between social class and gender.

Keywords: motherhood, reproductive work, money, precariousness, Contemporary Spanish literature

Introducción

La construcción de una historia literaria comparada de la maternidad en la literatura española contemporánea constituye una zona crítica aún escasamente explorada por los estudios literarios, pese a su potencial para articular discursos históricos, políticos y afectivos en torno al cuerpo y la reproducción. Este trabajo se inscribe en una triple intersección: los estudios de género sobre el trabajo reproductivo, los estudios culturales del biocapitalismo y las propuestas renovadoras de la historia literaria comparada. Desde esta perspectiva, se propone un análisis entre las novelas *Tiempo de espera* (1998) de Carme Riera y *Las maravillas* (2020) de Elena Medel, cuyas representaciones maternas permiten pensar las transformaciones formales, materiales y simbólicas de la experiencia materna entre finales del siglo XX y el presente. La comparación entre estos textos permite trazar una historia literaria de la maternidad desde la esperanza democrática de los noventa hasta la precariedad neoliberal del

siglo XXI. Lejos de presentarse como un fenómeno homogéneo, la maternidad en la literatura española contemporánea emerge como un espacio de disputa, atravesado por el desplazamiento, la conciencia de clase y las transformaciones del mercado laboral. A través de una metodología comparada inspirada en la *histoire croisée*, se examinan los desplazamientos estéticos, discursivos y afectivos que reconfiguran las maternidades en dos momentos históricos distintos del periodo democrático español. Asimismo, se recuperan propuestas críticas como las de Elizabeth Ordoñez (1993) así como las nociones de biocapitalismo de Morini y Fumagalli (2010) y las narrativas ficcionales del dinero de Alejandra Laera (2024) que permiten pensar, a través del análisis formal y temático de las obras seleccionadas, un desplazamiento desde una maternidad reflexiva, ligada al horizonte democrático postransicional, hacia una experiencia precarizada y fragmentada, propia del biocapitalismo contemporáneo. Finalmente, se sugiere la necesidad de una historia literaria de la maternidad atenta a las mutaciones del archivo, el trabajo reproductivo y las formas narrativas contemporáneas.

Antecedentes. Historia literaria comparada, género y biocapitalismo

Este análisis comparado se inscribe en el cruce interdisciplinar de tres zonas críticas: los estudios literarios vinculados a las figuraciones de la maternidad, los estudios de género en torno al trabajo reproductivo —o la (re)producción del trabajo— y los estudios culturales sobre el biocapitalismo. En el primer caso, los estudios sobre maternidad en la literatura española contemporánea han tendido a focalizarse o bien en una limitación del *corpus* de producciones artísticas sistematizadas en alguna variable en común (geográfica, lingüística, temporal), o bien se han detenido en enfoques temáticos sobre el contenido de las obras literarias, sin proyectar en ambos casos una lectura más amplia fuera de sus alcances bibliográficos. En este sentido vale la pregunta por el lugar que ocupa la maternidad en la historia literaria española en tanto archivo privilegiado para esta reconstrucción contemporánea, en la que se cruzan procesos de democratización, transformaciones del trabajo (re)productivo y

reconfiguraciones tanto del género como de la escritura. Si bien es posible mencionar en las últimas décadas el surgimiento de reflexiones críticas claves en el ámbito de la crítica española reciente que aborda la maternidad en literatura como construcción cultural en los discursos, prácticas y escrituras en el siglo XXI –Gámez-Fuentes (2001), Ramblado Minero (2006), Lozano Estivalis (2007), Freixas (2015), Visa et al. (2020), Albarrán Caselles (2022), Elvira-Navarro (2022), Darici (2023)–, la empresa de trazar una historia literaria de largo aliento que contemple los desplazamientos formales, materiales y afectivos en su especificidad disciplinar entre siglos aún se mantiene como área de vacancia. Por lo tanto, este dossier se presenta como una oportunidad más que valiosa para ensayar una visión expandida de este ejercicio pendiente de la crítica literaria. Enmarcada en esta línea de investigación, poco trabajada hasta la fecha, es posible recuperar como antecedente valioso de una historia literaria de la maternidad –aún sin ser planteada estrictamente en esos términos– el trabajo de Elizabeth Ordoñez (1993) en el volumen último de *Breve historia feminista de la literatura española*, en el cual aborda, dentro de un recorte temporal que abarca desde la posguerra hasta los años noventa, las voces femeninas en la nueva narrativa contemporánea, el estudio evolutivo del tropo materno en las obras y la voluntad expresa de establecer genealogías en común entre novelistas españolas que trabajaron las figuras de madres e hijas con la legitimación de sus voces propias como un proceso de vinculación intergeneracional y feminista para la lectura necesariamente caleidoscópica que exigen las maternidades contemporáneas, tal como las novelas como *Tiempo de espera* (Riera, 1998) y *Las maravillas* (Medel, 2020) despliegan en sus devenires específicos.

Este gesto precursor se suma, por otra parte, a una renovación de la historia literaria comparada que ha sido impulsada, en las últimas décadas, por una serie de propuestas críticas que expanden las escalas y los métodos del análisis literario, dentro de los cuales se pueden mencionar las propuestas de lectura macro de Franco Moretti (2018, 2023), quien cuestiona el canon tradicional y enfatiza las grandes estructuras formales y temáticas en el largo plazo, a modo de constitución de un gran campo

experimental atento a las transformaciones sistémicas más que a los casos aislados. Asimismo, en su propuesta decolonial Chakravorty Spivak (2009) insiste en desarticular este cuestionamiento eurocéntrico metodológico de la disciplina comparada tradicional en pos de continuar pensando, como sugieren David Damrosch (2003) y Pheng Cheah (2016), en las diferencias culturales y las asimetrías de poder de la literatura mundial. Recuperando una especificidad relacionada en mayor medida con una lectura desde el Sur global, estudios como el de Marcelo Topuzian (2022) proponen pensar cómo la crítica misma modifica la historia que narra, es decir, cómo la intervención crítica genera nuevas formas de inteligibilidad del archivo literario. Este giro historiográfico, así como los aportes anteriormente mencionados sobre otras maneras de leer historia literaria comparada, habilitan la posibilidad de inscribir la maternidad no como una temática menor o íntima, sino como un eje estructurante de narrativas históricas, políticas y afectivas de nuestro nuevo milenio.

En este contexto, la historia literaria comparada de la maternidad se convierte en un territorio propicio para articular literatura y género con debates más amplios sobre la interseccionalidad del poder, de la precariedad y del trabajo reproductivo dentro del capitalismo patriarcal. Es de larga data que el entrelazamiento entre trabajo y maternidad ha sido largamente invisibilizado por los discursos dominantes. Como denunciaron acertadamente las feministas marxistas –Dalla Costa y James ([1972]2019), Davis (1981), Bhattacharya (2017), Federici (2017)–, la reproducción de la vida en su forma más concreta y material –íael embarazo, el parto, la crianza– constituye “la fábrica oculta” de la economía capitalista que opera en su interior a partir del descrédito sistemático de una tarea doméstica no remunerada ni valorizada, condición por demás imprescindible para la acumulación originaria y la reproducción de la fuerza de trabajo (tareas de hombres) en los hogares (tareas de mujeres). En este sentido las novelas de Riera (1998) y Medel (2020) invitan a pensar cómo se inscriben los cuerpos maternos en distintas economías del deseo y del capital en una escala temporal contemporánea que comprende desde mediados de los años ochenta a fines del 2018, y cómo las formas narrativas adoptadas por estas autoras producen y resisten al mismo tiempo los embates de la

obligación de la reproducción como sistema de explotación económica por excelencia.

Por último, dado que ambas novelas se ubican temporalmente en el pasaje acelerado del afianzamiento cada vez a mayor escala global del capitalismo tardío en el que “lejos de ser el capital lo que se *humaniza*, es la vida de los individuos la que se vuelve *capitalizable*” (Morini, 2014, p. 29: cursivas en el original), es factible leer en ellas posicionamientos generacionales, políticos y estéticos de la maternidad y el trabajo reproductivo en su marcada dimensión biopolítica. Así, retomando los aportes de Morini y Fumagalli (2010) será útil recuperar la definición sobre biocapitalismo, referido por las autoras como “la producción de riqueza por medio del conocimiento y la experiencia humana, a través del uso de las actividades, tanto corpóreas como intelectuales, que están implícitas en la existencia misma” (p. 238). Me interesa rescatar aquí la noción de que, si la vida misma es productora de valor en tanto se vuelve materia prima de extracción del capital, la relación biopolítica en el capitalismo no involucra solo un vínculo productivo entre cuerpo y tecnología sino, como sostiene Muñoz (2023), la elaboración de todo un “imaginario sociotécnico” alrededor, es decir, una unión entre tecnologías y ciencias que “conforman determinados órdenes sociales y políticos cuando se incorporan dentro de promesas sobre futuros deseables y formas de vida” (p. 181). En ese engranaje, el cuerpo materno en su deseo de gestar o de no hacerlo se ilumina como un nodo de tensiones entre las lógicas del trabajo y las lógicas de la vida afectiva dentro de una maquinaria que opera con una tesis fundamental: el cuerpo reproductivo feminizado, desde finales del siglo XX hasta nuestros días, se convirtió en un espacio de producción de ganancia capitalista en el que se despliegan a fines de los años ochenta no solo tecnologías anticonceptivas sobre el mismo sino la optimización de la concepción para gestionar y administrar de manera eficiente la reproducción en la actualidad (Muñoz, 2023). En este aspecto, la autora señala que, ya desde las tecnologías reproductivas clásicas como los ultrasonidos, las incubadoras o los respiradores, “la reproducción de bebés no es un hecho de la naturaleza, sino un artificio culturalmente mediado y tecnológicamente posibilitado” (p. 91). El cuerpo cis femenino,

como veremos en las novelas al estudiar las figuras de madres, se vuelve centro de cálculos y espacio de operaciones técnicas de lo que se busca controlar y administrar¹ en relación con la fuerza reproductiva de su trabajo.

El trabajo reproductivo: devenires y transformaciones desde la apertura democrática a la precariedad estructural

Ya desde los títulos mismos, las historias de maternidades se convierten en potentes símbolos sugerentes. *Tiempo de espera* alude al aspecto celebratorio de esa hija que todavía no llega pero llegará, su “mejor garantía de futuro” (Riera, 1998, p. 53). Ese tiempo, por tanto, se configura como un detenimiento luminoso de la vida. A su encanto se opone, irónicamente, el nombre de *Las maravillas*. Desde la portada, encerradas en un círculo amarillo (con reminiscencias a una luna, un planeta o a un útero) recortado sobre un fondo azul de un plano cenital de lo que pareciera ser un barrio español, tres mujeres (una a la izquierda, dos a la derecha) caminan sobre una cuerda floja haciendo equilibrio. Pareciera que ambas se dirigen hacia la dirección opuesta. En algún punto medio de esa línea suspendida la expectativa dicta que se encontrarán. En esa duplicación se desarrolla la historia de la novela: una abuela (María) y una nieta (Alicia) que se desconocen mutuamente pero que recorren caminos de vida parecidos ligados al trabajo reproductivo y a la falta de dinero. Elegido en lugar de su título inicial (“Ideología”), apunta a todo aquello que no se puede comprar con dinero: lazos afectivos, tiempo de disfrute, la vida en su sencillez mínima. Es decir, todo aquello que las protagonistas no tienen. Sin condiciones materiales, no hay maravillas posibles.

¹ En relación con la dimensión biopolítica de cuerpos sujetos al poder capitalista y patriarcal, especialmente valiosa y reveladora se vuelve una acotación de Muñoz (2023) al señalar que en el origen de la industrialización de la reproducción “la ginecología surge como un área distinta de la investigación científica, la cual tenía como objetivo inicial estudiar la fisiología generativa ligada a la crianza de animales” (p. 89) que después se aplica, por extensión, a los cuerpos feminizados.

En esta línea, *Tiempo de espera* de la escritora mallorquina Carme Riera se propone como un diario autobiográfico de gestación que documenta día a día los meses que abarca el embarazo de la narradora/autora, desde el conocimiento de la noticia el 23 de septiembre de 1986 hasta las horas anteriores al nacimiento de su segunda hija con la última entrada fechada el 2 de mayo de 1987, en un tono optimista por su llegada inminente y prometedora. En sus páginas, la narradora se desenvuelve como una escritora y profesora universitaria con condiciones materiales aseguradas, transitando su embarazo entre citas médicas y compromisos sociales sin que uno funcione en detrimento del otro. Es decir, el personaje de la madre experimenta la gestación como una actividad que puede coexistir con su trabajo intelectual, sin que necesariamente sea vivida como una forma de enajenación: el embarazo, lejos de interrumpir su productividad, se convierte en un impulso para concluir su tesis doctoral: “Trabajo poco esta tarde, menos de lo que debiera. El embarazo me obliga a intensificar el ritmo” (p. 10). Incluso es posible conjugar ese deber de escritura con la otra escritura a cuestas, esa que redacta al futuro: “Notas que llenan las horas vacías, sin apenas acontecimientos. Constataciones del día a día, para preservar la cotidianidad de la devastación temporal, para expandir hacia fuera tu vivir intrauterino” (p. 18), dedicadas a la futura hija, su primera lectora. De igual forma, la crianza implica redistribución equitativa del tiempo y de los cuidados compartidos también de a dos, esta vez con su pareja como compañero con un papel biológico igual de relevante: “Tu padre me confiesa su preocupación por mi trabajo. Ocuparme de ti me llevará mucho tiempo [...] Cuento con tu ayuda, le contesto” (p. 115). En esta escena, el trabajo reproductivo es nombrado, negociado y dividido por igual (al menos en un sentido declamatorio) que toma distancia, según la narradora, de la antigua concepción aristotélico-tomista en la que las mujeres eran vistas solo como un receptáculo del poder masculino. Se despliega así una visión esperanzada donde la carga del trabajo reproductivo no esté solo puesta en la condición femenina. Las referencias a fechas emblemáticas –como el 20 de noviembre, día de la muerte de Franco, o el 3 de marzo de 1987, campaña por la ley del aborto– vinculan su experiencia con los avances democráticos de España, ligando libertad

política con derechos reproductivos. A esto se refiere la protagonista cuando declara que “la situación de la mujer ha mejorado bastante en nuestro país” (p. 116), aún sin abandonar la conciencia de que los logros son frágiles: “La diferencia biológica no puede ser solo una carga. No debe serlo. Hay que luchar por un mundo más justo, más honesto” (p. 16). Esa voluntad expresa de cambio que para el momento de escritura ya se siente próximo –si no efectivo– está dada por la sensación que genera el restablecimiento de las libertades democráticas y, con ello, un optimismo generalizado en la promesa de bienestar luego del fin de la dictadura franquista, culminada de manera reciente durante los años ochenta en España. En este texto, la democracia y la maternidad emergen como territorios de goce y plenitud, en sintonía con una sociedad que se asume integrada al aparato económico global y seducida por el llamado de sirenas consumistas posindustriales (Vilarós, 1998).

En amplio contraste, la publicación de *Las maravillas* (2020) de Elena Medel, veintidós años después, desarticula este imaginario de la maternidad como promesa en la España de la crisis de 2008 y el estallido feminista, en el que ya se han consolidado los dispositivos posfordistas que hacen de la vida misma una medida mensurable de valor económico, lo que, por otro lado, desactiva cualquier posibilidad de asumir la maternidad como una experiencia plena y gratificante. La novela sigue las trayectorias de dos mujeres, María y Alicia, abuela y nieta, separadas por una generación pero unidas por su experiencia de precarización compartida: mientras que la primera migra de Carabanchel a Madrid en los años sesenta para trabajar como empleada doméstica (con la carga extra de ser madre soltera de una niña que deja a cuidado de su familia en su ciudad natal), la segunda repite el mismo trayecto décadas después, solo que dentro de un sistema laboral aún más precarizado que anula, en su explotación continua, cualquier deseo de ocupar un rol materno. María, madre en plena Transición, no encuentra en el clima festivo de la nueva democracia un lugar para sí: “¿Hablan de ella los periódicos, ojos, nariz, boca, piernas, brazos, rastros en el cuerpo de una madre que no es? ¿Hablan de ella el poder y la revolución?” (p. 125). La enunciación poética de esta ausencia señala el carácter excluyente del nuevo orden

contemporáneo que no contempla la corporalidad ni las necesidades materiales de las madres, impidiendo así cualquier tipo de emancipación política posible si se excluyen las condiciones concretas de existencia de quienes maternan desde posiciones subalternas, marginales, periféricas. Con el correr de las décadas, el texto sigue el derrotero de una progresiva multiplicación de discursos y vivencias en torno a la maternidad. En tanto que las amistades de Alicia presuponen un muestreo de las infinitas posibilidades del trabajo reproductivo (una pareja busca tener un solo hijo porque más bebés complican la vida; otra se resiste porque nadie le garantiza al padre que no lo despidan a fin de año; otra pareja intenta hacer años pero no lo consigue y no cuenta con dinero para iniciar un tratamiento de fertilización asistida; incluso podría contarse Alicia misma, que se niega al pedido insistente de Nando de tener hijos), la historia de Carmen, la hija de María, construye su fantasmática biografía en el vacío afectivo dejado por una madre ausente, demasiado ocupada en el trabajo productivo que la sustenta económicamente: “Me llamó ‘María’, Tere. No madre, no mamá” (p. 165). La fractura del lazo materno no se presenta como excepción sino como consecuencia estructural de una vida erosionada por la pobreza y la falta de tiempo, tal como refiere la misma protagonista en un pensamiento que la aqueja constantemente: “¿Qué significaba ella para Carmen? Alguien que aparecía dos o tres veces al año [...] ausente de todos los recuerdos a los que volvería siendo adulta. ¿Y qué significaba Carmen para ella? Su madre la cuidaba todo el día” (p. 164). Frente a ello, Leidi, una compañera de trabajo de María, encarna un nuevo modelo de maternidad desentendida del sacrificio totalizante: “Y lo de las madres amantísimas, pues bueno, para otra época. Ahora a vivir la vida mientras aún me tenga en pie” (p. 122). A diferencia de María, Leidi puede pagar taxis y delegar el cuidado en su suegra: la posibilidad de una maternidad menos abnegada está anclada en un nuevo posicionamiento de clase, con el que las protagonistas no cuentan aún pero buscan alcanzar. La maternidad contemporánea se vuelve así una práctica desigual: mientras algunas mujeres pueden acceder a formas más livianas o elegidas de crianza, otras, como María, la padecen como condena silenciosa.

Si en Riera la escritura actúa como experiencia de gestación a través de la cual la narradora se subjetiviza y se funde simbióticamente con el otro cuerpo –recordemos un pasaje: “Ahora a solas, con tinta azul, levanto la pluma y brindo por ti, mi otro yo, la hija que me hace ser madre, mi madre también puesto que me impulsa hacia la luz, me da vida, me hace sentir en plenitud” (p. 61)–, en Medel el trabajo –manual, precario, mal pago– aparece como una imposición material que condiciona las decisiones reproductivas. A diferencia de la novela anterior, donde es posible restituirse en la escritura en un contexto de inestabilidad laboral y falta de ingresos fijos, la maternidad de *Las maravillas* dista bastante de ser una experiencia placentera o un motor de realización personal; más bien, se vuelve un peso económico que agobia, una contingencia que afecta la posibilidad de la autonomía y que de poder evitarse, se evita. El cuerpo femenino es objeto de apropiación constante no solo por el capital que obliga a tomar más trabajos por menor salario sino también por sus relaciones amorosas interpersonales (María con su compañero Pedro, Alicia con su vínculo sexo-afectivo Nando), en donde los cuerpos femeninos continúan funcionando como moneda de cambio: “Yo no era María, alguien, sino algo, y algo de lo que él se sentía propietario: su piso, su coche, su esposa” (Medel, 2020, p. 19); “A Alicia le fascina la manera en que una pareja se convierte en un elemento indivisible, la manera en que su nombre pierde valor por sí mismo y significa en combinación con otro” (p. 176). En este sentido, la independencia económica se torna casi la única forma de emancipación deseable, en el desplazamiento de esa idea de posesión de un otro a la reivindicación de la posesión propia. De hecho, con ese falso empoderamiento finaliza la novela (que comienza, por otra parte, con la incomodidad del personaje de Alicia buscando algún euro en sus bolsillos):

Todo lo que ha ocurrido, ¿mereció la pena? Todo, desde el principio: sin obviar nada. El día de hoy, por ejemplo: hasta regresar a casa, cerrar la puerta, encender la luz del salón. El alquiler de su piso minúsculo. Su sofá. Su estantería. Su televisión. María se sienta un rato a descansar. (p. 226)

Del sueño del cuarto propio de Riera se pasa al anhelo del cuarto alquilado de Medel. En ese pasaje de la autonomía a su espejismo se cifran

no solo los condicionamientos económicos de las protagonistas en ambas historias sino la diferencia generacional de un paradigma esperanzado de reconocimiento igualitario, justo y equitativo (o que pretende serlo) del trabajo reproductivo a una renovada forma de expropiación biocapitalista del cuerpo femenino, que no redime ni emancipa, sino que reorganiza la explotación en claves más sutiles e individualizadas. En efecto, *Tiempo de espera* hace realidad ese sueño logrando reescribir la maternidad como trabajo productivo de subjetividad, escritura y deseo. Así lo afirma cuando se interroga por la escasa proliferación de diarios de embarazo o de novelas sobre maternidad:

¿Por qué las mujeres no hemos escrito diarios de gestación? Tal vez porque este hecho extraordinario ha sido considerado como el más ordinario de la vida femenina, ya que nuestra misión primordial consistía en la reproducción. Es posible que a partir de ahora los diarios de espera proliferen. A punto de llegar al siglo XXI las mujeres hemos conseguido la capacidad de observarnos como objetos, siendo a la vez sujetos. Hemos dejado de ser anónimas, hemos conseguido manifestar nuestra identidad. (Riera, 1998, p. 8)

Puesto que en *Las maravillas* no se dispone de una acomodada posición social ni económica, laboral o afectiva, no hay diario de gestación posible: la experiencia de la maternidad, en el caso de María, o de la no maternidad, en el caso de Alicia, no son narradas como centro, sino como pérdida, deuda o ausencia. Para este último caso, la joven protagonista enumera una serie de excusas que desmotivan el deseo de tener hijos: la falta de estabilidad laboral, la imposibilidad económica de costear tratamientos de fertilización asistida o el simple rechazo subjetivo a reproducirse. “Al fin y al cabo en eso consisten nuestros días: en imitar las acciones de otros, en repetir los gestos de otros, en adaptarlos para sobrevivir” (Medel, 2020, p. 178): esta repetición resignada refleja un presente marcado por la incertidumbre y la inercia, donde la maternidad ya no es horizonte naturalizado sino objeto de sospecha, de cálculo o de negación.

Frente a esta mirada desencantada, la visión de Riera (1998) ofrece una versión ciertamente optimista y celebratoria del trabajo materno encarnado en la capacidad de ver el mundo con otros ojos. En este sentido,

la narradora defiende la experiencia de gestar y parir como una vivencia excepcionalmente enriquecedora que no obstante debe ser liberada del sufrimiento histórico que la ha acompañado para que pueda realmente alcanzar su potencial transformador:

El feminismo, con el que estoy de acuerdo, se ha planteado reivindicar nuestra capacidad creadora. Sin embargo, es absolutamente necesario reivindicar también la recreadora o reproductora. Es necesario buscar fórmulas para que nuestra condición de dadoras de vida llegue a ser un estímulo, un aliciente. Es necesario que el sufrimiento y la carga sean superados por el gozo y el placer de la maternidad. Llevamos demasiados siglos pariendo con dolor. Ha llegado la hora de transgredir ese dolor y transformarlo, de pasar de la casi inconsciente gestación a la experiencia de una maternidad consciente, asumida desde la inteligencia. (p. 40)

En este planteo, la maternidad se revaloriza no como mandato, sino como poder vital y expansivo que debe ser reconocido y reivindicado junto al resto de los derechos feministas. Sin embargo, la idealización de Riera no está exenta de contradicciones. Si bien denuncia las condiciones de opresión materna en otros contextos geopolíticos (Estados Unidos, Cuba, el mundo árabe o asiático) donde equipara la maternidad no deseada con un trabajo forzado con “nueve meses con grilletes y esposas, primero cadena perpetua, después” (p. 84) siendo el peor de los castigos, no reflexiona en profundidad sobre las condiciones materiales que dificultan el ejercicio libre de la maternidad en la España actual (p. 82). La falta de una perspectiva interseccional –que articule género, clase y economía– deja fuera del relato a aquellas mujeres que, como María o Carmen, no pueden elegir cuándo ni cómo ser madres.

Tanto en una novela como en otra, por ende, se comparte una conciencia sobre el carácter ambivalente de la maternidad contemporánea: experiencia potencialmente gozosa, pero también campo de disputa simbólica y económica. Mientras que para Riera dar a luz contempla un gesto emancipador, aún en las novedosas formas de control de las tecnologías reproductivas incipientes para la época –como la fecundación *in vitro*, los vientres de alquiler o la ingeniería genética–, para

Medel todo ello se condensa en parir como entrada forzada a la precariedad de la vida, puro despojo.

Temporalidad y forma del relato

Las formas de narrar el tiempo en ambas novelas no son neutrales: organizan, jerarquizan y politizan la experiencia materna. No configuran sólo un marco narrativo, sino una dimensión estructural en el relato de la maternidad. En la novela de Carme Riera (1998), el tiempo se presenta como una línea recta, rigurosamente calendarizada en su manera de *cuantificar*: los días se suceden de manera ordenada, el embarazo es medido en semanas y el presente de la narradora se encuentra atravesado por los protocolos biomédicos que regulan su cuerpo y sus decisiones, materializado en visitas a todo tipo de expertos clínicos (ginecólogos, dentistas, médicos, entre otros). En esta novela la temporalidad lineal no es solo un recurso accidental, sino que acompaña de manera estructural el camino esperanzado hacia el porvenir: “No son cíclicos –días que se suceden a la noche– sino lineales, días que apuntan hacia la vida” (p. 86). Con una voz narrativa autorreflexiva, confesional e introspectiva que por momentos incurre en el tono ensayístico, el texto habilita las consideraciones sobre su propia genealogía femenina (la relación con su madre y su abuela), sus vínculos afectivos (laborales, intelectuales, familiares), y sus ambivalencias frente al mandato materno (trayendo a debate teóricas feministas del porte de Simone de Beauvoir o Adrienne Rich), siendo precisamente su pertenencia a una condición económica privilegiada (su desempeño en el ámbito profesional en la clase media) la condición de posibilidad del goce y de la disponibilidad para relatar su decisión de cursar un embarazo que juzga “tardío” (precisamente por haber esperado cerca de trece años entre su primer hijo y su segunda hija). Es un tiempo deseado acompañado por un contexto de bienestar que garantiza la posibilidad de elección. La protagonista puede ordenar sus tiempos, delegar tareas, asistir a consultas médicas, escribir y reflexionar porque, entre otras cosas, la maternidad así desplegada es compatible con la autorrealización, la cual podrá definir como “facultad maravillosa, don impagable, arma cargada de futuro que cambia el mundo” (p. 120). Así, la

forma temporal en el diario de gestación también construye para ella la posibilidad de una agencia en la espera. Riera reivindica esto mismo cuando alude al valor creador del cuerpo gestante en calidad activa: “Es absolutamente necesario reivindicar también la recreadora o reproductora. [...] Es necesario que el sufrimiento y la carga sean superados por el gozo y el placer de la maternidad” (p. 40) que será casi un contrapunto de los márgenes económico-sociales en los que circunde el relato posterior de *Las maravillas*, el cual desarticula el relato de la maternidad como plenitud. La frase que emite el personaje de Leidi, otra empleada como ella –“Y lo de las madres amantísimas, pues bueno, para otra época. Ahora a vivir la vida mientras aún me tenga en pie” (Medel, 2020, p. 122)– sintetiza el viraje hacia un modelo en que la maternidad aparece como obstáculo vital. No se niega el deseo materno, sino las condiciones de posibilidad para ejercerlo. En un mundo dominado por la incertidumbre laboral, la migración interna, la ausencia de redes de cuidado y la falta de autonomía económica, la precariedad se revela incompatible con el deseo de cuidar.

Por consiguiente, en la novela de Medel las historias de María –la abuela–, y Alicia –la nieta– están marcadas por la repetición vital y no por el progreso lineal ascendente hacia un mejor estado de cosas. Esto es así puesto que la historia de las mujeres de la familia no avanza: María vive su maternidad en el contexto del tardofranquismo, marcada por la migración interior, el trabajo doméstico no reconocido y el silencio y la vergüenza de ser madre soltera sin haberlo elegido y sin posibilidad de sustentar a su hija de manera completamente independiente. Alicia, en cambio, enfrenta la maternidad como una posibilidad lejana, postergada, definida por la falta de recursos y por el mandato implícito de la autosuficiencia capitalista. Casi como una autómatas, esboza en una larga lista las justificaciones aprendidas para no querer ser madre, de las que descrece pero igualmente repite: “Al fin y al cabo en eso consisten nuestros días: en imitar las acciones de otros, en repetir los gestos de otros, en adaptarlos para sobrevivir” (p. 178). Fuera de toda sacralidad, la maternidad recupera en esta narrativa su espesor político y su carga económica.

Formalmente, las historias se narran en dos líneas temporales que se interconectan sin llegar a un cruce total, articuladas por una alternancia de capítulos que indican el año y el nombre del personaje en su recorrido de Córdoba a Madrid, del sur al norte, de los márgenes periféricos al centro. Cada capítulo, por su parte, ancla la experiencia en un hito histórico diferente: para María, eventos políticos (la muerte del dictador Francisco Franco, la victoria socialista del PSOE); para Alicia, crisis económicas (la crisis del 2008, el desempleo y la recesión posteriores). Este montaje temporal produce un efecto de circularidad donde la experiencia materna se revela como una herencia precaria que se repite con variaciones, a la manera de una genealogía invertida, donde los trayectos vitales de ambas mujeres se reflejan y se deforman mutuamente, reforzados en su repetición por el inicio y final de la obra —el primer capítulo se titula “El día” mientras que el último se denomina “La noche”, ambos fechados en Madrid del año 2018—, sugiriendo un juego especular de un tiempo detenido en apariencia, pero que condensa más de cincuenta años de historia española, desde la dictadura franquista hasta la crisis económica post-2008. De esta manera, la narración construye una temporalidad dislocada, alternada y fragmentaria con una voz narrativa cruda y realista por momentos, orientada hacia la condensación poética de la experiencia precaria por otros.

El anclaje temporal en 2018, por otra parte, no es baladí, dado que la escena de la manifestación feminista del 8 de marzo de ese mismo año en la estación de Atocha funciona como un nudo simbólico que resume esta tensión entre continuidad y ruptura de ambas trayectorias precarias de vida. Allí existe la posibilidad de que ambos personajes se crucen, intercambien miradas, sepan una de la otra, pero el desencuentro sucede, revelando las distintas formas de inscripción política de las mujeres cuando se conjuga el trabajo con el reclamo social: María forma parte de una asociación que asiste, participa, se implica; Alicia se entera el mismo día de las consignas de lucha feminista, marcha un tiempo y luego abandona el lugar. Se cruzan pero continúan de largo, sin involucrarse en la vida de la otra. El final de la novela no reivindica los vínculos familiares por sobre los económicos: así sin conocerse están bien. Podría pensarse, incluso, que la

confluencia feminista ese mismo día marca una bisagra entre ambas novelas. Si para *Tiempo de espera* esa fecha funciona como un gesto epilodal hacia un mañana donde las mujeres posean el derecho a decidir, en *Las maravillas* el mismo 8 de marzo aparece como parte del relato, incorporado a la ficción como manifestación presente y masiva. Es una diferencia reveladora: lo que para Riera era una esperanza, para Medel ya es un acontecimiento en el que una mujer puede participar y otra no. Esa brecha intergeneracional marca, a su vez, aquello que Alejandra Laera (2024) da en llamar el desplazamiento del “reparto de lo sensible” al “reparto de lo vivible”. Riera propone imaginar otras formas de sensibilidad, en las que la maternidad pueda ser un acto de libre elección adquirido a partir de una lucha colectiva, plural, comunitaria, en tanto que, por su parte, Medel retrata una sociedad donde lo vivible está limitado por el capital y donde la maternidad se inscribe en una suerte de callejón sin salida, falto de todo tipo de alternativas y disgregado finalmente en sus individualidades. Ambas propuestas cuestionan, desde registros formales distintos, la naturalización del tiempo materno como lineal y progresivo, proponiendo en cambio temporalidades tensionadas, múltiples, afectivamente cargadas. Así, el análisis de las estructuras temporales permite comprender mejor cómo estas ficciones ensayan formas de resistencia estética y política frente a las lógicas del biocapitalismo que regulan los cuerpos y las vidas de las mujeres en el presente.

El cálculo de la vida: lo contable de las maternidades de ayer y hoy

Tanto en Riera como en Medel, el dinero no es solo un recurso sino una medida de la existencia, un principio estructurador de las decisiones vitales, de las posibilidades materiales y del modo en que las subjetividades se inscriben y se narran. Ambas novelas permiten observar cómo el dinero –su falta o su abundancia– regula el acceso a lo vivible y se inscribe, con diferentes intensidades, en la materialidad del cuerpo, del tiempo y de los vínculos. Esta condición se enmarca en lo que María Tocino Rivas (2023) identifica como lógica antropogenética del biocapitalismo, un sistema que ya no se contenta con explotar cuerpos sino que demanda subjetividades infinitamente maleables según las exigencias del mercado y la

productividad (p. 191). Por ende, esa condición precaria marcada por “la vulnerabilidad, la discontinuidad, la escasa o inexistente remuneración, la flexibilidad, la movilidad, la disponibilidad permanente o la fragmentación” en tanto rasgos que siempre han caracterizado al trabajo reproductivo se constituyen hoy en una marca de “las condiciones en las que se desarrolla el biotrabajo en general” (p. 191), condiciones por demás históricamente asignadas al trabajo reproductivo femenino.

Sin dudas es posible sostener que *Las maravillas* es fundamentalmente una novela sobre el dinero y sobre las consecuencias de la precarización de los trabajos feminizados. En esta obra, por tanto, ambas protagonistas viven en carne propia esa expansión de la explotación. María trabaja como empleada doméstica con temor constante a la sustitución por otras más jóvenes o más baratas; esta obsesión la lleva a pensar que un día, pronto,

[...] no aguantará demasiado los dolores que ahora calla, y en la empresa despiden a algunas de las veteranas porque las peruanas cobran menos y trabajan más horas [...] Cuando pidas una baja por enfermedad, ¿quién te dice que tu sitio no lo ocupará otra más barata? Siempre hay alguien que necesita el dinero más que tú. (p. 207)

Alicia, por su parte, recorre el circuito del pluriempleo hasta agotarse, atrapada en su propio relato personal de ascenso y caída de una posición económica estable. El *leitmotiv* recurrente del personaje es su visión entrampada de la realidad bajo la fórmula de “una niña rica que un día se despertó pobre” (p. 147). El dinero no aparece como una alegoría ni como síntoma de una coyuntura de crisis, sino que se presenta con literalidad y omnipresencia. Tal como señala Laera (2024), se trata de una figuración que “despliega diversas significaciones tanto por efecto de las tramas como de los procedimientos” (p. 14), allí donde el dinero deja de ser núcleo narrativo clásico y pasa a ser el sustrato invisible que lo organiza todo. Las vidas de María y Alicia están marcadas por un cálculo continuo, donde el tiempo, el cuerpo y el afecto se traducen en operaciones contables: cuántas estrías, cuántas horas trabajadas, cuánto alquiler mensual, cuántas posibilidades arrebatadas. El verbo “calcular” atraviesa los planos narrativos de esta genealogía femenina precarizada, donde se hereda más

la falta que la posibilidad. El dinero se convierte en dios omnipotente: “Con dinero puedes pagar todo eso: con dinero puedes conseguirlo todo. Con dinero paga mes a mes el piso en el que vive sola [...] ¿Existe algo que no pueda comprarse?” (Medel, 2020, pp. 168-169). *Las maravillas* ya no se pregunta si se quiere o no tener hijos, sino qué se pierde y qué se silencia en ese acto forzado por las condiciones materiales en las que se sobrevive.

En *Tiempo de espera* en cambio, el dinero opera desde otro lugar. Al reflexionar sobre el trabajo reproductivo y la condición financiera de las mujeres, la narradora considera que

[...] la inmensa mayoría de mujeres, que no pertenecían a las clases acomodadas, tenían que criarlos a la vez que trabajaban en jornadas agotadoras. Ellas sí [...] eran unas pobres mujeres sometidas por la maternidad. Madres, no personas. Espero que tú, como yo (que vivo esta etapa en plenitud sin dejar de ser lo que soy, consciente de lo que me está sucediendo, encantada con la metamorfosis que se opera dentro de mí) puedas disfrutar del embarazo sin dejar de ser tú. Tú y yo somos, hay que reconocerlo, unas privilegiadas. (Riera, 1998, p. 98)

Esta cita amerita una lectura doble. Por un lado, en su relato el dinero no se problematiza: circula, está, resuelve. En una clave que dialoga irónicamente con Virginia Woolf, la escritura aparece como ese espacio donde el tiempo se materializa y donde la subjetividad femenina se preserva, incluso durante la experiencia transformadora del embarazo. La narradora reivindica su derecho a vivir la maternidad “sin dejar de ser lo que soy”, y ese “yo soy” está directamente sostenido por una estructura económica estable. La precariedad no se sufre porque se la observa desde el privilegio. En este sentido, su experiencia de la maternidad está mediada por el acceso a recursos materiales que la vuelven más llevadera: puede comprar libros y guías de embarazo, complejos vitamínicos, vestimenta para sí y para la futura bebé, cremas hidratantes y ecografías costosas. Por otro lado, se reconoce que el goce de su maternidad se asienta en la precariedad de otras: nodrizas, empleadas, enfermeras, todas ellas encarnaciones de un trabajo reproductivo que no goza del mismo reconocimiento. La conciencia efectiva de este hecho llega unas páginas más tarde: “me doy cuenta de que parir ahora, en Occidente, casi en el

siglo XXI es un privilegio, siempre que una no sea demasiado pobre, claro, y tenga una adecuada asistencia médica” (p. 112). Si bien la crítica al sistema es más lateral y tenue, hay una conciencia clara de que el acceso a ciertos privilegios está mediado por el dinero y por una red invisible de mujeres que sostienen con su trabajo los tiempos y espacios de otras.

Así, mientras que en *Las maravillas* el dinero es eje estructurante de la precariedad y la maternidad es una carga más dentro del cálculo constante por la supervivencia, en *Tiempo de espera* la maternidad es posible gracias al dinero, e incluso pensable como una vivencia satisfactoria y vital: “La experiencia de la maternidad me parece impagable, un *non plus ultra* que estoy encantada de no haberme perdido” (p. 82). A diferencia de personajes como María y Alicia para quienes se resalta específicamente lo *pagable* de la maternidad, el cuerpo gestante de Riera es un espacio de sentido, de poder creador y de afirmación identitaria que, sin renunciar del todo a la autoconciencia crítica, revela las distancias sociales no solo económicas sino también estéticas: el conteo de Riera no es de euros en los bolsillos a fin o principio de mes, sino de semanas lunares y horas compartidas con una hija por venir, sin urgencias de pagar los servicios o el alquiler.

Ambas novelas participan, así, de diferentes momentos del biocapitalismo donde el dinero –como significante material y simbólico– sigue siendo medida de lo vivible. En tanto que *Tiempo de espera*, retrata el imaginario sociotécnico biocapitalista en su etapa inicial, cuando la tecnificación de la reproducción a través de las prácticas médicas comienza a intervenir de manera cada vez más intensa la cuenta optimizable de la maternidad, *Las maravillas* se ubica en una fase de consolidación del biocapitalismo actual, donde la precariedad vital y afectiva se convierte en el marco estructural de la vida cotidiana. Las voces narrativas se hacen eco de esto: una se proyecta hacia el análisis pormenorizado de las circunstancias donde solo importa el dinero, la otra hacia la evocación sensorial donde la amenaza lo constituye el afuera extrauterino, con elementos peligrosos como “la competitividad, la agresividad, el riesgo” (Riera, 1998, p. 10). Preocupaciones que no se reparten de igual manera y

subjetividades que trazan límites entre modos posibles de maternar, de habitar el cuerpo, de escribir y de imaginar el futuro.

Consideraciones finales

A modo de cierre, es posible sostener que las obras literarias de Riera (1998) y Medel (2020) funcionan como hitos en una historia literaria comparada de la maternidad que dibuja, entre finales del siglo XX y las dos primeras décadas del XXI, una transformación en las formas de imaginar, representar y problematizar la experiencia materna en la literatura española contemporánea, utilizando para ello una zona interdisciplinaria anclada en la intersección entre los estudios literarios, los estudios de género y los estudios culturales. La lectura cruzada de estas novelas se torna más que productiva para pensar la maternidad como un campo de disputa donde se juegan no solo la autonomía femenina, sino también las condiciones materiales de existencia, las formas temporales de la narración y los discursos biopolíticos de las maternidades. La comparación entre sistemas literarios parcialmente distintos (un siglo que termina y otro que comienza), por otro lado, permite observar las mutaciones de la figura materna y los recursos formales que las acompañan. Mientras que Riera (1998) trabaja con una poética de la reflexión crítica en el umbral del cambio de siglo, en un momento aún esperanzado en los cambios del movimiento feminista y de adquisición de derechos durante el nuevo milenio, Medel (2020) inscribe su novela en un horizonte de agotamiento estructural del mismo, donde la maternidad ya no es un campo de elección sino de supervivencia. El desplazamiento se produce, por tanto, desde los relatos maternos del pasado (en un optimismo idílico de la apertura democrática después de la Transición) con una voz reflexiva y autónoma, a las precariedades devastadoras del presente (una precariedad estructural que intersecta todas las condiciones de vida, narrada a partir de un *ethos* polifónico con un montaje fragmentario). No obstante, estas diferencias que operaron en el trabajo a manera de contrapunto no deben entenderse como oposiciones binarias, sino como distintos momentos de un *continuum* materno en el que las ficciones contemporáneas expresan, de manera cada vez más aguda, la inscripción de la maternidad en los circuitos

cada vez más inestables del capital, del trabajo y del deseo. El pasaje del reparto de lo sensible al reparto de lo vivible, como propone Laera (2024), marca ese tránsito desde la alegoría crítica al dato crudo, desde la posibilidad ética a la necesidad material. La puesta en diálogo de estas dos novelas no solo ilumina los desplazamientos internos de la literatura de mujeres en España, sino que plantea la necesidad de pensar una historia literaria de la maternidad que incorpore los aportes del feminismo, la crítica del capital, las estéticas de la precariedad y las nuevas formas de representación de la agencia femenina. Este trabajo sugiere que dicha historia no puede reducirse a las épocas literarias canónicas, sino que exige nuevas formas de periodización, atención a los detalles formales y una reconsideración de los vínculos entre literatura, trabajo reproductivo y escritura. Es desde esta perspectiva que este artículo buscó extender el gesto comenzado por Ordoñez (1993) hacia esa posibilidad de continuar abriendo el caleidoscopio de las maternidades contemporáneas. Estudios futuros podrán ampliar esta línea de indagación hacia otras autoras, otros géneros y otros contextos, recuperando una historia de la maternidad no como testimonio estático, sino como forma crítica y mutante, capaz de intervenir en el reparto de lo sensible y lo vivible, pero también de lo narrable y de lo decible.

Referencias

- Albarrán Caselles, O. (2022). *Procreación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*. Ediciones Libertarias.
- Bhattacharya, T. (Ed.). (2017). *Social reproduction theory: Remapping class, recentring oppression*. Pluto Press.
- Chakravorty Spivak, G. (2009). *Muerte de una disciplina*. Palinodia.
- Cheah, P. (2016). The New World Literature: Literary Studies Discovers Globalization. En P. Cheah (Ed.), *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature* (pp. 23-45). Duke University Press.
- Dalla Costa, M. y James, S. (2019). *El poder de la mujer y la subversión de la comunidad*. Traficantes de Sueños. (Original publicado en 1972).
- Damrosch, D. (2003). Conclusion: World enough and time. En P. Cheah (Ed.), *What is world literature? On Postcolonial Literature as World Literature* (pp. 281-303). Princeton University Press.

- Darici, K. (2023). La maternidad como crisis personal en la nueva narrativa autobiográfica de la procreación en España (2017-2023). *Tintas. Quaderni Di Letterature Iberiche E Iberoamericane*, (12), 133-143. <https://doi.org/10.54103/2240-5437/22418>
- Davis, A. (1981). *Women, Race & Class*. Vintage Books.
- Elvira-Navarro, A. (2022). Discursos contrahegemónicos de la maternidad en la novela hispánica contemporánea: Hacia una nueva tradición. En S. Fernández Rodríguez, I. Pérez Pascual y P. Rodríguez Matos (Eds.), *Voces eclipsadas: Expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad* (pp. 117-126). Peter Lang. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2zp4v8t.12>
- Federici, S. (2017). *El patriarcado del salario: Críticas feministas al marxismo*. Traficantes de Sueños.
- Freixas, L. (2015). *El silencio de las madres y otras reflexiones sobre las mujeres en la cultura*. Editorial Aresta.
- Gámez-Fuentes, M. J. (2001). El cuerpo materno en la cultura occidental: Una aproximación a diferentes enfoques teóricos. *Dossiers Feministes*, (5), 13-121.
- Laera, A. (2024). *Para qué sirve leer novelas: Narrativas del presente y capitalismo*. Ampersand.
- Lozano Estivalis, M. (2007). *La maternidad en escena: Mujeres, reproducción y representación cultural*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Medel, E. (2020). *Las maravillas*. Anagrama.
- Moretti, F. (Coord.). (2018). *Literatura en el laboratorio: Canon, archivo y crítica literaria en la era digital*. Gedisa.
- Moretti, F. (2023). *Falso movimiento: El giro cuantitativo en el estudio de la literatura*. Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Morini, C. (2014). *Por amor o a la fuerza: Feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo*. Traficantes de Sueños.
- Morini, C. y Fumagalli, A. (2010). Life Put to Work: Towards a Life Theory of Value. *Ephemera: Theory & Politics in Organization*, 10(3/4), 234-252. <https://ephemerajournal.org/contribution/life-put-work-towards-life-theory-value>
- Muñoz, L. (2023). *Biocapitalismo, cuerpo y mujeres: Materialidad, política y justicia en las tecnologías de reproducción asistida*. Bellaterra.
- Ordoñez, E. (1993). Multiplicidad y divergencia: Voces femeninas en la novelística española contemporánea. En I. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española: V. La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)* (vol. V, pp. 211-238). Anthropos.
- Ramblado Minero, M. de la C. (Coord.). (2006). *Construcciones culturales de la maternidad en España: La madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos*. Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer.
- Riera, C. (1998). *Tiempo de espera*. Planeta.
- Tocino Rivas, M. (2023). *El capitalismo emocional: De Eva Illouz a los teóricos del biocapitalismo*. Dykinson.
- Topuzian, M. (2022). La crítica cambia la historia. *Cuadernos LIRICO*, (24), 1-20. <https://doi.org/10.4000/lirico.12058>

Vilarós, T. (1998). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española*. Siglo XXI.

Visa, M., Figuerola, M. C. y Briones, E. (Eds.). (2020). *La maternidad en la ficción contemporánea*. Peter Lang.

Procedimientos del fantástico en *El proceso* e *Historia de fantasmas*: una perspectiva de la prioridad del objeto

*Procedures of the Fantastic in The Trial and Ghost Story:
A Perspective on the Priority of the Object*

Gerónimo Eiros Fontes

Universidad de Buenos Aires, Argentina

geronimo.ef@gmail.com • orcid.org/0000-0003-4681-7393

Recibido: 16/04/2025. Aceptado: 20/05/2025.

Resumen

El presente trabajo explora la relación que las novelas *El proceso* (Kafka, 1925) e *Historia de fantasmas* (Freudenthaler, 2019) establecen con el género fantástico. Más específicamente, se profundiza en la mediación que establece la apariencia estética (ästhetischer Schein) (Adorno, 1983) entre el contenido de las obras y los elementos característicos del género fantástico que se desarrollan en ellas. El enfoque en esta mediación permite visualizar las tensiones dentro de las obras, entre sus diferentes momentos, así como también valorar los procedimientos artísticos a través de los cuales estas mismas redimensionan y resignifican los elementos de la tradición literaria fantástica. La historia de sus figuras, preservada en el valor estético de contenidos y formas, se revela en el retensionamiento de estas por medio de una radicalización de procedimientos pertenecientes a la tradición del fantástico.

Palabras clave: fantástico, Kafka, Freudenthaler, objeto

Abstract

This paper explores the relationship that the novels *The Trial* (Kafka, 1925) and *Ghost Story* (Freudenthaler, 2019) establish with the fantastic genre. More specifically, it explores the mediation established by the aesthetic appearance (ästhetischer Schein) (Adorno, 1983) between the content of the works and the characteristic elements of the genre that develop within them. The focus on this mediation allows us to visualise the tensions within the works, between their different moments, as well as to assess the artistic procedures through which they redefine and re-signify the elements of the

fantastic literary tradition. The history of their figures, preserved in the aesthetic value of content and form, is revealed in the re-tensioning of these through a radicalisation of procedures belonging to the tradition of the fantastic.

Keywords: fantastic, Kafka, Freudenthaler, object

Introducción

El presente trabajo explora la relación que las novelas *El proceso* (Kafka, 1925) e *Historia de fantasmas* (Freudenthaler, 2019) establecen con el género fantástico. Más específicamente, se profundiza en la mediación que establece la apariencia estética (*ästhetischer Schein*) (Adorno, 1983) entre el contenido de las obras y los elementos característicos del género fantástico que se desarrollan en ellas. El enfoque en esta mediación permite visualizar las tensiones dentro de las obras, entre sus diferentes momentos, así como también valorar los procedimientos artísticos a través de los cuales estas mismas resignifican los elementos de la tradición literaria fantástica. La historia de sus figuras, preservada en el valor estético de contenidos y formas, se revela en el retensionamiento de estas por medio de una radicalización de procedimientos pertenecientes a la tradición del fantástico. La hipótesis que guía este trabajo es que, en ambas obras, la radicalización de elementos característicos del fantástico, como son la estructura de los dos mundos y el motivo del fantasma, articula una perspectiva sobre la prioridad del objeto (*Vorrang des Objekts*), sin por eso perder de vista —más bien, lo contrario: agudizando— las tensiones inherentes a su desarrollo a través de la focalización interna. En el último apartado, se revisan dos posiciones contrapuestas respecto del valor de lo fantástico y su relación con la historia en lo contemporáneo. En definitiva, este trabajo pretende inscribirse bajo la pregunta acerca de “qué es un mundo”, acerca de “cómo cada época o ámbito imaginan un mundo”. Estos interrogantes, que Topuzian (2022) caracteriza como desplazamientos de la “rigidez de las maneras más tradicionales de concebir la causalidad histórica”, ubicarían el objeto de la historia literaria o “las contribuciones de lo que hoy llamamos literatura” “en la construcción de mundos [...] la imaginación de totalidades” (pp. 14-15).

El fantástico y la apariencia

En su texto sobre la teoría de lo fantástico, Penning (1980) se pregunta en qué medida el género fantástico es “autónomo”. Ante la propuesta de organizarlo alrededor de su forma, se responde que no hay una continuidad que permita hacer de base a esta caracterización. En un segundo momento, propone definirlo a partir de su función, respecto de la cual hay parcial consenso:

[...] la tesis central sostiene que lo fantástico es el conflicto entre dos órdenes lógicos irreconciliables desde el punto de vista de la racionalidad, una empírica y otra espiritual, por lo que la tensión por saber si algún orden domina al otro y al cabo puede asimilarlo atraviesa toda la obra. (pp. 35-36; traducido por Marcelo Burello y María Paula Daniello)

A esta caracterización, se le agregan dos condiciones: 1) el lector no debe poder interpretar lo que acontece en forma alegórica o poética, sino que debe aceptar la irrupción de lo sobrenatural como un *factum brutum* en el mundo ficticio construido por la obra en cuestión; 2) la oscilación del lector entre dejar que el acontecimiento sobrenatural se explique de modo racional, o tener que pasar a creer en un orden espiritual que pueda devolver una renovada coherencia a todo lo sucedido, no precisa repetirse en la perspectiva del héroe. Es decir que, en la literatura fantástica, incluso las experiencias más extraordinarias reclaman objetividad, así como comprensibilidad intersubjetiva. El punto de partida, dice Penning, es siempre el plano de la realidad que nos resulta familiar (p. 37), y que recién en una segunda instancia se vuelve extraño. Por esto, “la ruptura esencialmente propia de las obras fantásticas no se puede medir con leyes extraliterarias, sino que es el resultado del abandono de la lógica ficticia (descrita generalmente como ‘realista’ o ‘empirista’) con la que la obra misma está configurada” (p. 37).

Este cruce conduce en dirección a la dimensión histórica del género que, según Penning, “solo puede llegar a ser un problema en un mundo que ha prescrito la explicabilidad racional de todo lo que pasa” (p. 39; traducción nuestra siempre que no se aclare otra cosa). En este sentido, se desliza la idea de que el fantástico funciona como compensación del exceso de

racionalidad característico del siglo XVIII. De la misma manera se explican las variaciones sufridas a lo largo del siglo XX, donde “la reflexión lingüística y la narración experimental de la literatura moderna se oponen a la tesisura mimética del fantástico” (p. 39). Siguiendo a Lem, Penning explica que el espanto de lo fantástico siempre está sometido a reglas, o sea, es culturalmente codificado; y que la aceptación de un orden espiritual es siempre más tranquilizadora que una desorientación ontológica total (p. 44). Lo fantástico, sostiene Jacquemin (1975), es un “orden corrector que desenmascara como apariencia lo que al principio es presentado como orden” (p. 46). Se presenta como característico del género fantástico tanto su conflicto entre órdenes lógicos como su profundo anclaje histórico, en cuanto forma que se desarrolla a partir del horizonte de expectativas de lo real de una determinada época que, a su vez, pone en cuestión.

Respecto de la actitud ambigua del fantástico con este horizonte de expectativas, se explaya Zgorzelski (1975): “lo fantástico, en el sentido estricto de la palabra, solo aparece en las etapas de transición, cuando la vieja convención sigue siendo fuerte y los nuevos elementos apenas empiezan a cambiar el orden establecido del mundo ficticio” (p. 60). Esta ambivalencia que cataliza su aparición realiza la disposición del género (en lo relativo a un umbral) como configuración artística de un conflicto cuya síntesis se presenta racionalmente imposible. La centralidad de la aparición mantiene a raya la amenaza de la disolución del orden conocido, en cuanto le da forma concreta y dispone los medios de su neutralización en función de esa concreción espacial y temporal que adquiere. A su vez, esta amenaza debe permanecer, por mor de la tensión, parcialmente difusa, puesto que si fuera completamente conocida y su potencia totalmente determinada, no cabría la fantasía respecto de su alcance ni de su erradicación. También en esto radica el carácter “compensatorio” del género: “Este otro orden sobrenatural es lo suficientemente poderoso como para sacudir las certezas burguesas y perturbar a las personas, pero no lo suficientemente fuerte como para establecer su propio orden independiente del ser” (Rottensteiner, 1987, p. 18). El orden sobrenatural debe reconocer y amoldarse al orden natural y la expresión de esta necesidad es la centralidad de la aparición: lo que no es de este mundo

debe, a pesar de sí, manifestarse y reafirmar la validez de las categorías de nuestro mundo. Según Marianne Wünsch (citada por Ferrari, 2013, pp. 52-75), debe seguir siendo un orden posible y, para ser reconocido como tal sin por eso ser validado como orden vigente, debe tener la apariencia objetiva de algo “históricamente superado”: “lo esencial de lo fantástico es la aparición: aquello que no puede suceder y sin embargo sucede, en un lugar determinado, en un momento determinado, en un mundo totalmente ordenado del que se creía haber desterrado el misterio para siempre” (Jacquemin, 1975, p. 35).

Ahora bien, ¿qué sucede si la aparición no se da?; o mejor, si lo que aparece no logra configurar las fuerzas en tensión en todo su alcance. En el capítulo final de su libro sobre Kierkegaard, Adorno (1979) interpreta afirmativamente la incapacidad de la fantasía para representar el conflicto en toda su dimensión:

Pero si la fantasía no logra capturar de forma concreta la imagen última de la desesperación –como en el relato de Poe sobre el pozo y el péndulo, donde el horrible secreto del pozo no alcanza la representación, esta incapacidad suya no es debilidad, sino fuerza; la parte de reconciliación que, desvaneciéndose, aparece en ella, basta para disolver la desesperación en el no-ser, mientras la existencia se precipita irresistiblemente en esta misma desesperación. La irrepresentabilidad de la desesperación por la fantasía es su garantía para la esperanza. En la fantasía, la naturaleza se rebasa a sí misma; la naturaleza, de cuyo impulso aquélla surge; la naturaleza, que se contempla en ella; la naturaleza, que en el más mínimo desplazamiento por la fantasía se ofrece como naturaleza salvada. En un desplazamiento: pues la fantasía no es contemplación, la cual deja al ente como es; contemplando ella interviene imperceptiblemente en el ente como ejecución de su orden sobre la imagen. (Adorno, 1966, p. 247; traducción nuestra sobre la base de la de Ch. Mielke –Adorno, 1979, capítulo VII, parágrafo 5–)

En la incapacidad de la fantasía para hacer aparecer la reconciliación, para “compensar” la realidad, se deja ver la forma en la que esta interviene en ella. La fantasía desplaza la naturaleza, y en este desplazamiento se realiza artísticamente la configuración de lo existente; en la apariencia

estética (ästhetischer Schein) se despliega la dialéctica de lo verdadero que comprende necesariamente lo aparente¹. De manera de que, si pensamos el género fantástico a partir del consenso sobre su función como representación de un conflicto de órdenes lógicos y, dentro de esta, la centralidad de la aparición como momento de síntesis, de contacto entre ambos órdenes, el vacío, “la desaparición de la reconciliación en lo meramente aparente”, que surge de la incapacidad de la fantasía para representar el punto arquimédico de esta configuración, podría ser una pista a partir de la cual seguir el rastro de lo salvado en aquel desplazamiento.

Radicalización de lo fantástico y prioridad del objeto

El género fantástico, por la tensión de lógicas divergentes y la historicidad que le son inherentes, se piensa como idóneo para la representación de un conflicto fundamental de lo racional. Sin embargo, por la centralidad de la aparición que le es característica y la necesidad de afirmarla sobre las categorías del mismo orden puesto en cuestión, no podría hacer lugar a la negatividad que implicaría asir el fenómeno en toda su expresión. Pero, ¿qué ocurre con obras como *El proceso*, donde si bien la adscripción a un género determinado es altamente problemática (Engel, 2010), como afirma Fischer (1975), “Kafka olió la putrefacción de una sociedad aparentemente todavía intacta, en el burócrata de hoy el apaleador, el verdugo de mañana; en el *germen invisible*, la catástrofe que se va desarrollando” (p. 329; cursivas nuestras)? Es decir, ¿qué ocurre con aquellas obras que logran la funcionalidad del género fantástico, en cuanto captan en sí mismas un conflicto de órdenes, pero que sin embargo pertenecen al género fantástico de manera vaga, solo aparente,

¹ “Conocemos la verdad no como ‘desprovista de apariencia’, sino solo a través de la dialéctica de la apariencia estética. Allí radica lo que Adorno llama la ‘salvación’ de la ‘estética en su hundimiento’” (Menke, 2018, p. 174).

superficialmente²? En el capítulo dedicado a *El proceso* del *Kafka Handbuch* (2010), se comenta lo conflictivo de la relación de esa obra con el género fantástico en función de la falta de “motivos maravillosos”. En su lugar, el juicio se configura a partir de

[...] conceptos clave altamente significativos, como “ley” y “culpa”, y con condensaciones de sentido (como las imágenes antes mencionadas y la leyenda del guardián), que invocan las convenciones de lectura de los textos “no auténticos” (alegóricos o parabólicos), aunque sin que se proporcione la clave interpretativa habitual o, al menos, implícita. (Engel, 2010, p. 199)

La inclusión de estos conceptos, que apuntaría inicialmente en una dirección “prohibida” para el género fantástico –la tendencia alegórica o poética de lo narrado–, da de frente con la falta de claves interpretativas que habiliten esas mismas lecturas. Con Fischer (1975), consideramos que de esta incapacidad para sintetizar un sentido de la obra surge

[...] el sentimiento de que en esta ciudad las cosas eran más poderosas que las personas, el sentimiento de alienación, se apoderó de él. [...] Es decir, no era él quien hacía todo esto, eran las cosas mismas las que llevaban su vida a través de la suya y pasaban a través de él como a través de una puerta abierta. (p. 336)

En su ensayo “Apuntes sobre Kafka”, contenido en *Prismas*, Theodor Adorno (1962) afirma que el escritor checo trabaja con los productos de desecho de la sociedad, separados de esta última por “lo nuevo que se forma”. Kafka pretende captar la potencia de la descomposición de lo existente para profundizar “hasta lo material [...] que se ofrece sobre el fondo subjetivo en la irrefrenable caída de la conciencia que cede, perdida toda autoafirmación. La huida a través del hombre hasta lo no-humano es la trayectoria épica de Kafka” (pp. 268-269). Es esta misma “trayectoria épica” la que impone una subjetividad necesariamente enajenada de sí

² El mismo Fischer (1975) se refiere a la *aparición* de lo fantástico en la obra: “La descripción de este estado [la decadencia de una sociedad aparentemente todavía intacta] en *El proceso* es solo aparentemente onírico-fantástica, pero de hecho es concentradamente realista” (p. 340).

misma y convertida en cosa, que da forma a la constricción de una objetividad para la cual la propia alienación es expresión y en la cual “se desdibuja la frontera entre lo humano y lo cósmico” (p. 282). En su artículo “Los materiales de desecho y la imagen infantil de la Modernidad. Adorno como lector de Kafka”, Miguel Vedda (2024) caracteriza esta lectura de la siguiente manera: “Adorno insiste sobre la orientación emancipadora de la cosificación del sujeto realizada por Kafka: en la radicalización del mal reside la esperanza de la salvación” (p. 383). La esperanza de esta radicalización se explica porque “el hechizo de la cosificación ha de ser roto en la medida en que el sujeto se cosifica a sí mismo: debe consumir precisamente aquello que le está sucediendo” (p. 382). Según Vedda, Adorno comprende el arte como un “espacio intermedio” donde lo mítico que cautiva a la civilización puede ser expresado sin conjurar su hechizo (p. 370). Aquel “sentimiento de alienación”, aquella presunción de que en la obra kafkiana las cosas son más poderosas que los hombres, se ve como una profundización en el mal que podría, invocando el poder negativo de la obra de arte, romper el hechizo de la cosificación, desplazar la naturaleza en la fantasía de sí y con ello, destruir su mitificación. La mediación que establece la obra de arte permite mantener la verdad y la falsedad de aquella objetividad cuya expresión es la alienación: como verdad, en el contenido mismo de lo representado, en la configuración artística de la crisis específica de la conciencia que tenía lugar en el contexto más inmediato de la producción kafkiana –como se verá más adelante–; como falsedad, en la determinación del arte como apariencia que rechaza la mismidad del mito, su mera naturaleza.

Lo que es real y apariencia³ al mismo tiempo es la separación entre sujeto y objeto, dice Adorno (1973) en su ensayo “Sobre sujeto y objeto” (p. 144). Es verdadera porque acierta a expresar lo escindido de la condición humana; falsa, porque no puede ser pensada como invariante, sin la necesidad de su devenir. Sujeto y objeto no pueden ser pensados el

³ En la edición consultada, se traduce “Schein” por “ilusión”, lo que consideramos impreciso (Juárez, 2020, p. 224).

uno sin el otro, sin la mediación de uno en el otro; la separación completamente tajante que se hace de ellos se vuelve fijación ideológica y el espíritu usurpa el lugar de lo absolutamente independiente. La entronización del espíritu tiene consecuencias, puesto que hace de la historia de su devenir todopoderosa naturaleza, prehistoria mítica (Adorno, 1979, cap. 3, párr. 3). El sujeto, separado completamente del objeto, lo “devora”, olvida hasta qué punto es él mismo objeto. La indiferenciación que resulta alimenta el mito del espíritu, la persistencia en su conciencia de identidad, que represivamente asimila a sí lo otro de sí. Respecto de este devenir se refiere Schwarzböck (2006):

[...] para Adorno, el conocimiento del objeto, que sucede –tal como lo descubrió el idealismo– como proyección del sujeto sobre la naturaleza y en ese sentido, como autoconocimiento del sujeto a través de sus mediaciones, debería ser reemplazado por la experiencia de lo no idéntico (entendida como la capacidad del sujeto de “desaparecer” en el objeto y devolverle su condición anterior al concepto). Pero, en las condiciones vigentes, esa experiencia solo es posible en el arte. (pp. 205-206)

El conocimiento del objeto como tal es posible en el arte porque es ese “espacio intermedio” donde confluyen lo real y lo aparente de la separación entre sujeto y objeto. La apariencia estética de la obra de arte salva en la medida en que preserva el mito originario de la conciencia en su desplazamiento, en la medida en que muestra la necesidad de este, pero también su falsedad, la creación de su naturaleza:

Apariencia es el encantamiento del sujeto en su propio fundamento de determinación; es su posición como ser verdadero. Es preciso retrotraer el sujeto mismo a su objetividad; no se trata de proscribir sus impulsos del conocimiento. No obstante, la apariencia del fenomenalismo es una apariencia necesaria. Atestigua la casi irresistible trama de encubrimiento (Verblendungszusammenhang) que el sujeto como falsa conciencia produce y del que a la vez es parte integrante. En tal irresistibilidad se funda la ideología del sujeto. (Adorno, 1973, p. 150)

En el arte, como espacio intermedio, cabe la posibilidad de retrotraer al sujeto a su objetividad a través de la necesidad de su apariencia, en cuanto la obra de arte preserva su momento aparente como verdadero al mismo

tiempo que lo objetiviza, es decir, lo desmitifica, rompe el hechizo de un estado de naturaleza de la separación entre sujeto y objeto. En la obra de arte, el sujeto podría realizar la experiencia de la prioridad del objeto, que implica que “el sujeto es a su vez objeto en un sentido cualitativamente distinto y más radical que el objeto, puesto que aquello que es conocido por la conciencia y sólo por ella también es sujeto” (p. 148). Entre otras cosas, en esto reside el potencial de la obra de Kafka para Adorno (1962), que afirma que “el origen social del individuo se descubre al final como poder de su destrucción”: “La obra de Kafka es el intento de absorber ésta” (p. 270). El poder de destrucción del individuo, su cosificación, revela la dinámica de su origen, la preeminencia de la sociedad, en cuanto manifiesta la ideología del subjetivismo: “cuanto más se retrotrae sobre sí mismo el yo del expresionismo, tanto más se asemeja al excluido mundo cósmico” (p. 281). Si tomamos por acertada la declaración del filósofo que dice que la obra de Kafka narra lo que no se puede narrar, lo absolutamente cerrado sobre sí mismo, cabe postular que la funcionalidad de los elementos fantásticos en ella esté asociada a mantener –como imagen mítica, prehistoria del espíritu, como producida por una conciencia ya cosificada– la idea de un conflicto fundamental de órdenes, aun si el punto de quiebre entre ellos no se visualiza –más bien, justamente porque no se visualiza–. Es decir, el realismo de la obra de Kafka se afirma en la intrusión de elementos fantásticos, sobre todo porque es en la fantasía como tal que el sujeto puede conocerse a sí mismo objetivamente como subjetividad. Y no cualquier fantasía, sino en la fantasía de su estado de naturaleza y su propio mito redentor: la catástrofe.

La radicalización del mal que supone la insistencia kafkiana en la cosificación del sujeto tiene teleológicamente la catástrofe como imagen última de su realización. Al mismo tiempo, en cuanto esta supondría una forma de conciliación –al menos entre lo que aparece, la catástrofe, y la lógica de la radicalización del mal, que subyace y reclama esa realización– la catástrofe se presenta desplazada, destruida en su fantasía. Al igual que

en *Final de partida* de Beckett⁴, la catástrofe en Kafka es también la ausencia de ella, es el hecho de estar constantemente a la espera de la manifestación de un acontecimiento trascendental que retrospectivamente dé sentido y redima la historia interna de la obra, pero que también aniquile al sujeto en la total objetividad de su realización, en la total cerrazón del proceso y su materialización: “—interpretas mal los hechos—dijo el sacerdote—, la sentencia no se pronuncia de una vez, el procedimiento va convirtiéndose lentamente en sentencia” (Kafka, 2003, p. 314). Lo que acontece en la obra no es la catástrofe, sino el tiempo entre su anunciamento y su realización. El aplazamiento permanente, este lento ir-convirtiéndose-en-sentencia del procedimiento, mina la manifestación de aquella sentencia que realizaría lo que se anuncia al inicio del relato: “alguien debió haber calumniado a Josef K, pues fue detenido una mañana sin haber hecho nada malo” (p. 8). La destrucción de la temporalidad bajo la cual la catástrofe podría finalmente *aparecer* hace saltar la continuidad que supondría una lectura en clave alegórica, es decir, el relato como representación de una idea. La obra de arte se vuelve “historia real” (Adorno, 1983, p. 118) —donde la “realidad” remitiría a lo discontinuo, a lo inasimilable de la misma— en el momento en el que revela la destrucción de lo temporal que supone⁵. Con esto, entonces, podría pensarse que la historicidad de la obra reside tanto en la vigencia de lo por ella imaginado —la catástrofe de una sentencia fraudulenta o la absolución en la manifestación verdadera de la inocencia de Josef K—, como en la destrucción misma que se realice de esto. Su historicidad reside en la resistencia a la unidad que supondría la fantasía de la catástrofe y su realización, en la medida en que, como espacio

⁴ “En Beckett, la fibra histórica de la situación y el lenguaje no concreta *more geometrico* algo ahistórico: precisamente este uso de los dramaturgos existencialistas es tan ajeno al arte como filosóficamente retrógrado. Sino que el de una vez por todas de Beckett es la catástrofe infinita; sólo ‘que la tierra se ha apagado aunque nunca la vi encendida’ justifica la respuesta de Clov a la pregunta de Hamm: ‘¿No crees que esto ya ha durado demasiado?’: ‘Ya de siempre’. La prehistoria perdura, el fantasma de la eternidad no es él mismo más que su maldición” (Adorno, 2003, p. 308).

⁵ “La conciencia acerca de la discontinuidad está unida a la duda incipiente de que la historia se desarrolle justamente como una unidad de la idea. La estructura continua de la historia está fundada, en general, por la admisión de una idea que domina a través de toda la historia y a la que, entonces, deben aproximarse los diferentes hechos” (Adorno, 2019, pp. 195-196).

intermedio, la obra hace lugar a la negatividad que entraña toda imaginación; en la medida en que se muestra como mera apariencia sin por eso renunciar a lo verdadero. La inclusión de elementos fantásticos, la radicalización de sus procedimientos permitiría reelaborar la historicidad que le es propia de manera negativa, como negación de lo fantástico de la obra, en cuanto no son obras del género fantástico, pero también como negación de lo real de la obra, en cuanto mera fantasía, apariencia estética. Si bien –a diferencia de obras como “La metamorfosis” donde la adscripción al género fantástico es bien clara– *El proceso* se corresponde problemática, deficientemente con el fantástico, la pertinencia del abordaje de lo fantástico en relación con ella reside en el interés de desarrollar la lógica del surgimiento del mundo de la novela –y su colapso– a partir de la condensación de uno de sus procedimientos característicos: la estructura de los dos mundos. Como también sugiere Fischer (1975)⁶, para aprehender el mundo de *El proceso* sería necesario incorporar la imaginación del fantástico para luego destruirla por vía de su radicalización y liberar su potencia emancipadora como interrupción, como destrucción de la continuidad que supone la unidad de la idea, incluso aquella que prescribe la cosificación total del sujeto ya sea como catástrofe o como salvación.

El fantasma

Como se expresó con anterioridad, la radicalización del mal en la obra de Kafka se relaciona con la profundización del proceso de cosificación del sujeto, cuya conciencia colapsa ante la incapacidad para aprehender el orden de lo existente y a sí misma en él. Al ser Josef K detenido una mañana, el mundo de la vida cotidiana del protagonista se ve desdoblado en un par fantasma, el mundo del proceso que no deja de revelarse nunca; mejor dicho: que no logra nunca la revelación en su totalidad. K nunca deja de sorprenderse, de errar, de confundir y de malinterpretar la emergencia de este nuevo mundo, sobre todo en la medida en que no le es dado

⁶ “Todo se ha convertido de una sátira fantástica a una realidad fantasmagórica” (p. 343).

comprender que no es nada nuevo en sí. Parte del elemento perturbador en la narración del mundo del proceso es que no es otro mundo paralelo en absoluto, sino más bien una extensión –una recámara cuya puerta se conocía, formaba parte de la vida cotidiana, pero nunca había sido abierta (como aquella donde azotan a Franz y a Willem)– de este en la cual los personajes, los detalles más intrascendentes de la cotidianidad de Josef K, ya se han inmiscuido y se han familiarizado con él, sin que el protagonista pueda comprender cómo o cuándo ha sucedido. En la novela *Historia de fantasmas*, sucede algo similar: Anne es “asaltada” una mañana por el tiempo libre, en cuanto comienza un año sabático que interrumpe su labor como profesora de piano y la deja en una “zona intermedia [Zwischenraum]”: “es como si hubiera dejado de formar parte de los adultos. Pero, naturalmente, no ha pasado a formar parte de los jóvenes” (Freudenthaler, 2022, cap. 27); también interrumpe el automatismo de una vida que ha perdido el hilo de su propia conciencia:

[...] como si estuviera en otra parte, dice Anne a su amiga. Como si ahora empezara una tarde y una solo se diera cuenta al sentir hambre, y la tarde se convierte en noche, y tampoco se nota más que cuando todo se vuelve oscuro alrededor, pero una está sentada bajo una luz, la de una farola o la de una vela en la mesa. Esa sensación ha tenido de pronto, dice Anne, solo porque el ayuntamiento ha plantado palmeras en maceteros. (cap. 6)

La alienación de la vida de la protagonista no se expresa solamente en la inconsciencia con la que desarrolla su cotidianidad, sino también en la relación con su marido, Thomas. Luego de veinte años de matrimonio se han vuelto completos extraños el uno para el otro. “Es posible, dice Anne, que ya solo conviva con un fantasma” (cap. 24) al que “le parece que solo lo ve en los marcos de las puertas, en el umbral de la cocina, del salón, al salir de la casa” (cap. 48). En paralelo, la protagonista intenta reencontrarse con la música, más específicamente con la interpretación, cuya relación se ha deteriorado en la repetición anodina de las clases, de las que solo queda el disciplinamiento y las piezas deformadas por la torpe ejecución de sus estudiantes. En sus intentos, busca desautomatizar los movimientos para volver a sentir la música, y no su mero eco en la conciencia y el dominio de los movimientos que la producen:

Las manos no se mueven. Solo cuando Anne baja la vista desde la partitura hacia las manos, tocan los primeros compases. Cuando Anne vuelve a levantar la vista hacia las notas, las manos se detienen. Como una principiante, Anne se esfuerza en mirar lo más deprisa posible de las notas a las manos; y las manos se comportan como si nunca hubieran tocado solas. Las manos hacen como si no supieran nada, aunque antes las manos tocaban mientras podía ocurrir que Anne olvidara lo que estaba tocando. (cap. 14)

En este intento por retomar el control de sí, siempre fallido y siempre recommenzado, Anne da largos paseos en los cuales busca objetivar el ritmo sincopado de sus pasos. En uno de ellos, mediante la toma de conciencia de cada una de las partes del cuerpo involucradas en el movimiento descubre algo de sí: “Anne tiene la sospecha de que ese hombro está sujeto al hilo que la mueve y, de hecho, los dolores desaparecen cuando caminar se convierte en costumbre” (cap. 37). En estos paseos, lo más importante para ella es encontrarse en un lugar de la ciudad –en la que ha vivido algunas décadas– donde no sea capaz de ubicarse, “que la ponga en contacto con las ciudades en las que nunca ha estado”, con “contextos que solo existen en su imaginación”; de lo que se trata es de evitar elementos –como un cubo de basura que remita inexorablemente a Viena– que puedan “impedir la ajenidad [Fremdheit]” (cap. 46). Pareciera como si Anne buscara ponerse en contacto con algo de otro orden, algo que pueda dar alguna clave interpretativa para el sentido de su propia vida; como si siguiendo “el hilo que la mueve” pudiera encontrar aquello que ha perdido. Esta búsqueda debe hacerse en el vacío de lo ajeno, porque en el recuerdo, en lo familiar ya ha penetrado la alienación, la automatización completa. La vida que no habita lo vivo se desplaza fantásticamente a lo no vivo: “Más tarde, Anne menciona que en su cuarto de baño el vaso de los cepillos ha cobrado autonomía y se ha hecho añicos en el lavabo. Un terremoto imperceptible, dice la amiga. Sacudidas de las que una no se da cuenta hasta que algo se desplaza lo bastante para caer” (cap. 44). Esta fascinación por lo no vivo era compartida con su marido a través de las películas que él estudiaba cuando se conocieron, películas de cine francés de las décadas de los 50’ y los 60’ donde:

[...] hay algo carente de intención en las personas y en la vida misma, a menudo están juntas sin hablar, y entonces casualmente llega el lenguaje, sin el menor esfuerzo por llevar a término conversación alguna. Todo está detenido en esas películas, conversaciones y acciones iniciadas, y bebidas que acaban de pedirse y todavía no se han tocado. (cap. 43)

Anne se comporta como si la ajenidad, el detenimiento, lo no vivo tuviera algo esencial que transmitirle, algo al respecto de lo que ha perdido. En su melancolía, a Anne se le aparece el fantasma de “la chica”, supuesta amante de su marido, y a través de ella logra ponerse en contacto con el reino intermedio entre la cosificación de su propia vida y la ajenidad muda de los objetos de su fascinación. La relación que establece con el fantasma de la chica dista del espanto o la incredulidad. Más bien, se desarrolla desde la naturalidad con la que registra por primera vez la aparición espectral de la supuesta amante de Thomas, hasta la plena identificación del final, donde la chica hace las veces de Anne y “la joven” ahora ocupa el lugar de la amante: “la chica miraría con recelo a la joven mientras sobre la mesa reposa el teléfono del que salió un día” –pasando por la complicidad en la cual comparten secretos de Thomas–. Es decir, el grado de autoconciencia de Anne respecto de “la chica” como una autoproyección se incrementa a lo largo de la narración. En un principio, reflejo en una ventana; luego como parte necesaria de la imaginación de la vida de Thomas en la que ella no está presente, como su sucedánea; por último como mero espectro⁷, falsa apariencia que se evanesce en la medida en que crece su propia autopercepción como fantasma. El plural en el título de la novela refiere al desarrollo de la autoconciencia de sí, pero también de lo que la rodea, como “fantasmas” en el sentido de proyecciones subjetivas sobre el mundo de los objetos; proyecciones a través de las cuales existimos, pero que también entrañan una falsedad, en cuanto, en el automatismo de la vida cotidiana, se toman por cosas en sí y se desconoce su componente fantástico, se olvida uno de la fantasía de sí:

⁷ “[...] Qué frío tiene que resultar ser incesantemente un ser de aire” (cap. 49).

“yo fui alguna vez alguien, le dice Anne a su madre durante la cena. Reflexiona. Yo fui alguna vez una persona que se orientaba” (cap. 34).

La forma del fantasma, la elocuencia de su deliberada fantasía, permite salvar el momento subjetivo en la objetividad de su relato. La radicalización del mal consistiría en familiarizarse con lo ajeno, en hacerse fantasma uno también, como en el capítulo 74, donde Anne atraviesa paredes y recorre los interiores de las casas hasta que “sabe ahora que es invisible”. Dicho de otra manera, la proyección del sujeto sobre el objeto que lo aleja del mundo, en cuanto confunde la existencia objetiva y se ensimisma, debe objetivarse por medio de la proyección de uno como fantasma para aprehenderse. El mundo de *Historia de fantasmas* es un mundo abiertamente mutilado: la brutal parataxis de la narración, lo sistemáticamente fragmentario de los capítulos, la repetición de los momentos en el relato (el paseo, el despertar, el recuerdo de viaje, etc.), la sustitución del desarrollo de la interioridad de los personajes por sus gestos inconexos, por la espacialidad de una circunstancia que debería desencadenar tal o cual sentimiento⁸ y que sin embargo no puede denotarse, solo aludirse en el vacío. La expresión violentamente analítica del mundo de la novela parecería evocar el reduccionismo que, según Adorno (1973), pretende restablecer la ideología del sujeto en una época de impotencia subjetiva mediante una apariencia “antisubjetivista, científicamente objetiva” (p. 151). Este reduccionismo que elabora su objetividad residualmente, previa eliminación del sujeto, se contrapone a la densidad de lo fantasmal que condensa en sí múltiples instancias: fantasía y realidad, proyección y reconocimiento, sujeto y objeto, presente y pasado, etc. Este reduccionismo tendría un atractivo especial en este contexto, puesto que profesa la sustracción del sujeto como medio de producción de lo objetivamente verdadero, que, como vimos, tiene un

⁸ “Por la mañana, Anne abre la puerta del baño. Thomas está delante del lavabo. Anne baja la vista antes de darse la vuelta y volver a cerrar. Su propia voz es el primer sonido del día. Perdón, ha dicho. Anne pone una cacerola de agua al fuego y prepara la cafetera, coloca un filtro y añade café molido. Se mira las manos, que todavía saben que la caja de los filtros está en la encimera, a la derecha, junto a la nevera, y el bote de café en el armario de encima del fregadero. Enseguida las manos los han encontrado” (cap. 71).

punto de partida en común con la representación de una conciencia que se percibe cosificada y que concibe su recuperación en la ajenidad. El mundo de *Historia de fantasmas* se presenta ya configurado por este reduccionismo y, por tanto, debilitado en su expresión: como si no hubiera forma de aludir a nada trascendente, como si solo fuera posible registrar los movimientos de la superficie. Esto desarrolla un *double bind*: Anne se autopercibe alienada y busca en lo ajeno una revinculación con la experiencia que retrospectivamente le dé sentido a su existencia, pero “lo ajeno” no tiene más forma que la negación de sí como subjetividad y por tanto rechaza cualquier mediación posible, degenerando así en una interioridad sin objeto (Adorno, 1979, capítulo II, párrafos 1 y 2; Hühn y Schwab, 2019, pp. 398-400).

Si en la obra de Kafka la expresión de aquello que podía determinar el curso del proceso era alternativamente escamoteada o la clave de su interpretación diferida, indefinidamente postergada, en la obra de Freudenthaler, más bien pareciera como si todo lo expresado estuviera contaminado por el ensimismamiento subjetivista de la protagonista —que paradójicamente busca deshacerse de sí para sobreponerse a la alienación de sí—, de manera de dar en todo momento la impresión de que bastaría con que la cosa no se expresara para preservar un momento de verdad objetiva, y viceversa, que todo lo expresado no es más que mero andar en círculos sobre sí misma de la conciencia de Anne. El mero recordar el pasado, imposibilitado por el olvido de sí y la cosificación de lo familiar, sale a flote en la fantasía de “la chica”, en la cual Anne proyecta sus recuerdos con Thomas en un presente fantástico. Este pasado, compuesto por las imágenes de los recuerdos de Anne y Thomas, funciona en dos sentidos *a priori* contrapuestos en la novela: por un lado, alimenta el mito del dominio del espíritu poniendo esos recuerdos como su prehistoria, como imágenes de una felicidad real y perdida en cuyo seno residía la unidad plena de lo indiferenciado, de lo míticamente no escindido, de lo no alienado en cuanto reunido consigo mismo; por otro, como contenido de la fantasías de Anne sobre el presente de Thomas y su amante, es decir, traspuesto como “presente” del fantasma de la chica, revela en su desplazamiento lo fraguado de esa “naturaleza”, su valor funcional respecto de la mera

apariciencia de independencia del espíritu, en cuanto siempre operando sobre algo radicalmente diferente de sí y subordinado a él. La dinámica de este proceso por el cual el pasado de Anne se expresa en la novela hace avanzar la narración, donde la existencia objetiva, material y concreta y su relato parecieran excluirse mutuamente. Esta separación tajante entre las palabras y las cosas por ellas denotadas recuerda la relación que tradicionalmente mantienen los fantasmas con los lugares que rondan: en la forma cosificada del mundo de la novela donde lo objetivo y lo subjetivo se repelen, lo que aparece tiene el estigma de presentarse como una expresión de la interioridad de Anne, cuya relación con un objeto diferente de sí no puede darse precisamente por presentarse como proyección de la subjetividad de la protagonista, a través de su focalización interna. El fantasma configura la cautividad dentro de sí que significa el reduccionismo como pensamiento de la igualdad entre realidad y sujeto; lo hace desplazando fantásticamente, a través de la apariencia, la interioridad sin objeto que el mismo relato produce.

La estructura de los dos mundos

En la obra de Kafka, la forma del fantasma como tal es un debate en sí. En su libro, von Wilpert (1994) se refiere de la siguiente manera al relato “Ser infeliz” del autor checo:

El fantasma de Kafka no muestra rasgos aterradores de la imagen sobrenatural tradicional del fantasma y, por tanto, resulta ser una proyección deseante del yo narrador, en la que el “fantasma” se aproxima, no obstante, al “delirio”, sobre todo porque, obviamente, parece desaparecer discretamente cuando el interés del “cansado” yo que experimenta se desvanece; de hecho, como muestra la conversación final con el vecino, también puede evocarse de nuevo independientemente de la creencia o la incredulidad en los fantasmas. La realidad objetiva se sustituye aquí por la alucinación subjetiva. (p. 405)

Este pasaje permite pensar que la forma del fantasma, en el sentido más clásico del término, no se corresponde con la obra de Kafka –amén del ambivalente caso de “El cazador Gracchus”–. Pero también permite

constatar que su contenido como tal no ha desaparecido, sino que se ha desplazado a la “alucinación subjetiva”. Sophie von Glinski (2004) comenta precisamente este pasaje en su libro sobre los procedimientos de la narración fantástica en la obra temprana de Kafka, donde reconoce la transgresión de los umbrales, la manía persecutoria y la paranoia como principios narrativos: “de esta manera, el movimiento narrativo surge de la concepción imaginativa de posibilidades irreales, desde o como la dinámica continua del hilo del pensamiento” (p. 30). Es decir, aquello que en el relato fantástico “clásico” comprendía un conflicto de la percepción (¿cuál es el verdadero orden vigente?), ahora se redefine como un conflicto de proyección (p. 41), en el cual se reubica la relación entre el surgimiento del mundo percibido/recreado y la subjetividad que percibe/recrea en el centro de la atención.

Este desplazamiento se da en el contexto más específico de la *Sprachkrise* o crisis del lenguaje que, a su vez, tiene lugar en la crisis más general de principios del siglo XX. Michael Rössner se ocupa de las formas literarias de representación de esta crisis que inauguró el siglo. El crítico localiza el origen de la crisis en la caducidad de los principios que gobernaban tanto la ciencia como la cultura de la época. Urs Bitterli caracteriza el tiempo antes y después de la Primera Guerra Mundial como un tiempo que combinó el anuncio de la caída de la sociedad burguesa con una creciente fascinación por el hombre exótico, que revelaba un malestar en el seno de la cultura etnocéntrica europea (Rössner, 1988, p. 53). La fe progresista que destacaba en la sociedad europea hacia fines del siglo XIX, fundada y constatada a través del positivismo y del naturalismo respectivamente, degeneró en una crisis de conciencia radical que puso simultáneamente a la lógica y al lenguaje bajo cuestionamiento, y que arrastró consigo la autoevidencia relativa del objeto y del yo; en palabras de Rössner: “la crisis de la seguridad en sí mismo del pensamiento lógico abre el camino a la búsqueda de una unidad paradisíaca (análoga a la conciencia mítica), en la que las palabras aún no se han ‘colocado delante de las cosas’, sino que coinciden con ellas” (p. 53). En este contexto, podemos valorar la reapropiación que hace Kafka de la “estructura de los

dos mundos” que caracterizaba funcionalmente al género fantástico. Al respecto, dice Engel (2010):

Una característica central de muchos de los textos narrativos de Kafka –que han sido calificados de “fantásticos” y “parabólicos” con igual justificación y los mismos problemas– es que los mundos textuales se construyen en gran medida a partir de metáforas cosificadas, es decir, metáforas que ya no tienen estatus metafórico dentro del mundo ficticio, sino que son simplemente “reales”. En principio, esto ya se aplica a “La condena” y “La metamorfosis”. En *El proceso*, sin embargo, Kafka desarrolló por primera vez el ámbito narrativo “fantástico”, antirrealista, hasta convertirlo en un segundo ámbito de realidad independiente y autónomo, que se encuentra extrañamente encajado [eingeschachtelt] en la parte reconociblemente “realista” de la realidad de la novela. (p. 195)

Es decir que con *El proceso* de Kafka ya no nos encontramos en el terreno de una compensación por vía “fantástica” de un “exceso” de racionalidad, sino que estamos frente a una radicalización de este conflicto en su elaboración como fenómeno inherente a la percepción subjetiva y a la materialidad lingüística de esa percepción y sus objetos, entre los cuales, no tan paradójicamente para la época, también se cuenta ella misma. Los “mundos” de *El proceso* no se oponen y estabilizan, no es posible establecer una línea que delimite un lado y el otro de la realidad, sino que lo unitario que hay en ellos es un elemento negativo, que objetiva la alienación en una condensación que tanto atrae como rechaza cualquier interpretación. Un estadio anterior de este procedimiento es caracterizado por Horst Lederer (1986):

[Esto] se produce cuando el yo intenta separar las imágenes y las ideas del mundo interior de las del mundo exterior. Es precisamente la comparación la que expresa la no identidad de dos cosas que pueden relacionarse entre sí, pero para las que no puede crearse una identidad, como es el caso de la metáfora. En el relato fantástico, la comparación sirve para hacer lingüísticamente comprensible la alienación en la experiencia del yo. (p. 220)

Sin embargo, en Kafka, la posibilidad misma del mundo –de los mundos, si se quiere– surge de la cosificación de metáforas en un nivel mayor de

abstracción, un nivel en el cual no cabe expurgar la alienación en la experiencia del yo, al menos no lingüísticamente –y esto, claro, en el contexto de la *Sprachkrise*–. En el mundo de *El proceso*, como dice Fischer, las cosas son más poderosas que las personas: si bien Josef K constantemente se encuentra desorientado frente a la comparación entre sus ideas de lo que son las cosas y el mundo exterior, este ejercicio de distinción no puede nunca neutralizar el poder mágico que el proceso ejerce sobre sus acusados: “aunque nadie le había anunciado la visita, K, poco antes de la llegada de aquellos hombres, había permanecido sentado en una silla cerca de la puerta, también vestido de negro, poniéndose lentamente sus guantes, en una actitud similar a cuando alguien espera huéspedes” (Kafka, 2003, p. 333). El hecho de que K deba renunciar a la comparación implica que el mundo ya no es conmensurable a la conciencia del sujeto que intenta comprenderlo puesto que no encuentra ninguna figura de pensamiento, ninguna “metáfora” que logre sintetizar los acontecimientos en una interpretación que habilite la acción con sentido. El mundo del proceso es una otredad irreductible para K, sobre todo porque para incorporar algo de él, debería concebirse a sí mismo como un objeto privilegiado de este, sobre el cual se expresaría la verdad del proceso –“verdad” de la que proviene la “belleza interior” del acusado–.

En *El proceso*, Josef K es asesinado “como un perro”, pero también como un perro es tratado el comerciante Block por el abogado, para espanto de su cliente, en el intento de hacerlo recapacitar sobre su decisión. En este capítulo en el cual K visita al abogado con la intención de renunciar a sus servicios, se manifiesta el potencial de la estructura de los dos mundos como perspectiva para la prioridad del objeto en todo su alcance. La condensación de elementos de uno y otro mundo puede percibirse en la yuxtaposición de ámbitos y sus características que dan por resultado la singularidad de toda la escena, por ejemplo: el abogado recibe a su cliente en su casa, en su cuarto, en la cama, bien entrada la noche; en paralelo, la conversación misma comienza sobre la belleza *inmanente* a los acusados que no corresponde con una “alteración clara y apreciable del aspecto exterior” de su figura, sino que se relaciona con algo interior; se trata, en definitiva, de una cuestión de “perspectiva”. Es decir, no solo el

ambiente de la entrevista presenta la “afrenta” al sano sentido común de la contaminación de ámbitos, sino que la conversación misma versa sobre temas “inapropiados” para la ocasión, y en alguna medida, en abierta contradicción con esta, en cuanto uno no esperaría que el abogado le hablara a su cliente de la belleza interior de ser procesado, de que el proceso “se adhiera” a ellos como si allí residiera una verdad de otro orden. A esta ofensa contra el sentido común, se le suma el hecho de que los medios que utiliza el abogado para convencer a K de que no renuncie a su representación solo consiguen espantarlo aún más. En este contexto, K pretende deshacerse de la representación del abogado como si con ello también se deshiciera de esta inextricable impropiedad de la situación procesal en la que una y otra vez lo privado y lo público, lo administrativo y lo pasional, lo burocrático y lo escatológico, se inmiscuyen y ponen en entredicho aquel sano sentido común que organiza la vida del protagonista, aquel que pregona la razonabilidad de la separación de estas cuestiones y el orden que le sucede. Sin embargo, como afirma el abogado, “a menudo es mejor estar encadenado que libre” (p. 282). El drama de este encadenamiento se representa en la escena que monta el abogado con el comerciante Block y al respecto del cual K afirma: “el cliente terminaba por olvidarse del mundo y esperaba arrastrarse hasta el final del proceso por ese camino erróneo. Eso ya no era un cliente, eso era el perro del abogado” (p. 290). En el contexto de este análisis, podría postularse que la identificación que hace el protagonista con “el mundo” refiere a la idealización de una existencia ya completamente separada, segmentada y compartimentada por la razón —es decir ya cosificada—, donde “mundos diferentes” no entran en contacto y sus lógicas no se inhiben recíprocamente. También en este sentido podría pensarse que la renuncia a la representación del dr. Huld es un intento por realizar completamente este *dictum* de la razón en reafirmación de la potencia subjetiva de la conciencia de K sobre los objetos, que no busca sino alejar, tener por falso, erróneo y perjudicial todo aquello que no comprende. La incapacidad para renunciar a este mundo que solo existe en la conciencia del protagonista, la solidaridad extrema con él, se muestra como radicalización del mal en el momento en que se debe renunciar a todo lo demás para realizar “la

libertad” de una cautividad en sí mismo. La vivencia de esta cautividad como tal se expresa en el último capítulo, donde los asesinos y K “constituían una unidad como solo la materia inanimada podía formar” (p. 235) y, frente a la cual, “lo único que puedo hacer, se dijo, y la sincronización de sus pasos con los de sus acompañantes confirmó sus pensamientos, lo único que puedo hacer es mantener el sentido común hasta el final” (p. 337).

Como alucinación subjetiva, como fantasía de una unidad paradisíaca de la conciencia, la extrapolación del sentido común a la total extensión de lo existente muestra la libertad como una radicalización de la alienación, en cuanto la libertad residiría en deshacerse de todo aquello que no se correspondiera con una idea ya cosificada del mundo. La estructura de los dos mundos revelaría el encantamiento del que es presa esta conciencia por vía de recrear la agencia suprema de las cosas sobre las personas como un reflejo del subjetivismo, exactamente al revés de como el sentido común cree que es. Al mismo tiempo, lo abiertamente mágico de la compulsión a la que todo está supeditado en el mundo del proceso presenta este reverso también como mito de la conciencia. Asumir la total supremacía del objeto como principio configurador en la obra también implicaría realizar la unidad entre lo que aparece y su catástrofe, aseguraría la continuidad plena de la idea, cuando más bien habría que enfocar lo aparente desde el ángulo de su ser apariencia, fantasía que desplaza. En este desplazamiento se muestra la verdad necesaria de una distinción entre sujeto y objeto, por lo menos en cuanto todo aparecer supone una proyección subjetiva; también se muestra su necesaria falsedad al momento en el que esa proyección no puede dejar de extenderse sobre objetos a los que no les reconoce entidad propia y se vuelve alucinación subjetiva. La radicalización del mal se explica en esta perspectiva en la cual no es posible para el sujeto dejar de extenderse porque no se concibe como objeto –no encuentra su objetividad por ningún lado– y la verdad de su proyección, el riesgo de devenir “alucinación”, depende de cada momento de ajenidad que pueda alcanzar; proceso en el cual no se encuentra más que consigo mismo y degenera en una interioridad sin objeto.

La melancolía: historia y fantasía

En su texto sobre la melancolía en las literaturas contemporáneas austríaca y alemana, O'Driscoll (2013) dedica un capítulo completo al análisis de la novela *Es geht uns gut* (2005) del autor austríaco Arno Geiger en el cual se pregunta por la relación entre la melancolía del protagonista, la historia de su familia, las diferentes experiencias espectrales, fantasmagóricas que se representan en la obra y un contexto “poshistórico” donde “surge la sensación del individuo de estar varado fuera de la historia” (O'Driscoll, 2013, p. 30). En las conclusiones al análisis de la novela y específicamente en referencia a los cruces arriba mencionados, afirma:

[...] sus relatos fantásticos se muestran como un medio de eludir un verdadero compromiso con el pasado, al tiempo que tienen la función psicológica de sustituir las numerosas brechas de la historia familiar. Todas estas imaginaciones fantasmales son ejemplos del fracaso de las condiciones presentes en la vida del protagonista. [...] [La novela] describe las condiciones de una existencia posthistórica en su realización subjetiva. Lo que interesa en estas circunstancias es la experiencia de un distanciamiento melancólico, puesto que los asuntos externos ya no tienen ninguna importancia. (pp. 196-197)

Ahora bien, ¿no es esta concepción de la fantasía un tanto sesgada, en cuanto solo considera su valor compensatorio, su ser deficitario respecto de la realidad? Es decir: ¿si la fantasía del presente respecto del pasado solo puede tener el valor de “llenar las brechas”⁹ de una realidad ya cerrada sobre sí misma como unidad de sentido histórico, no se recaería siempre en la percepción del presente como *final de la historia*? ¿No reclama la solidaridad con el diagnóstico acerca del final de la historia una determinada concepción de la fantasía? ¿No es la tradición literaria

⁹ O'Driscoll (2013) adscribe a la teoría de Abraham y Torok respecto de los fantasmas: “los fantasmas representan el producto de las memorias de los que se han quedado atrás, en lugar de ser verdaderos retornados. Están llamados a llenar las brechas de la memoria provocadas por la muerte de seres queridos” (p. 168).

austriaca respecto de la memoria más profunda y compleja que esta concepción? En su artículo “Memoria y confort” (“Gedächtnis und Gemütlichkeit”), Joanna Jabłkowska (2015) desarrolla un análisis sobre la poética de la memoria en dos escritoras destacadas en esta temática, Ilse Aichinger y Elfriede Jelinek, cuyas formas de abordaje parecerían converger al margen de sus diferencias. En el texto, concluye:

Para Ilse Aichinger no parece posible una confrontación literaria explícita con Austria, como Bachmann formuló en sus obras. Si en sus primeras creaciones aún intentaba conjurar estéticamente en la ficción el recuerdo personal de la Shoah, como poeta de edad avanzada en textos casi factuales solo logra callar en lo paradójico, pero revelando en ese callar. Cuanto más humorística, a veces ingeniosamente, reflexiona sobre películas y tiempos pasados, tanto más insistentemente aflora a la superficie el dolor no aliviado. Elfriede Jelinek, una generación más joven que Aichinger, no traumatizada por experiencias personales, es capaz de formular acusaciones dirigidas explícitamente contra la sociedad austriaca, contra la política, contra la mendacidad de la vida cotidiana. Para desarrollar una crítica compleja que no se centre en un acontecimiento o fenómeno concreto, tiene que hablar a través de una red de hipotextos ocultos, como si no fuera posible tratar el genocidio como una narración tradicional. [...] [Aichinger y Jelinek] muestran de forma representativa cómo el silenciamiento banalizante del pasado provoca estrategias estéticas que, aunque no siempre interrumpen el silencio, lo desenmascaran y exponen sin piedad. (p. 17)

Es interesante notar cómo, en la tradición literaria austriaca, el abordaje estético de la memoria y la historia no sólo evoca lo silenciado, lo ocultado y reprimido, sino también el acto mismo del silenciamiento y su perpetuación en la voluntad de expresar, de referir positivamente y de agotar en su sentido el pasado (Vedder, 2015, pp. 175-182; Nelles, 2015, pp. 182-197).

Es decir, la fantasía de los relatos no solo no implicaría una falta de compromiso con el pasado mismo, sino que en el desplazamiento que produce posibilitaría una forma de intervención a la altura de la historia de Austria. De manera que parecería más enriquecedor pensar el rol de lo

fantástico no como mera operación compensatoria de adecuación a un “fracaso del presente” del sujeto de la narración, sino como proceso mismo de aproximación al surgimiento de lo histórico: el cruce entre pasado y fantasía en la obra de arte no funcionaría solo compensatoriamente por la voluntad de mantener una explicación racional del presente, sino que en la decepción de esta expectativa de reconciliación, en su ser abiertamente fantástico, “no realista”, podría salvar la factualidad de lo acontecido en la incapacidad de suturar completamente la fisura de lo real: lo mostraría en su discontinuidad y no como algo ya finalizado, reunido consigo mismo más allá de la intervención en el presente.

Al igual que O’Driscoll, Mark Fisher (2017) se ocupa de las relaciones que se establecen en la contemporaneidad entre imaginación y realidad, pasado y presente a la luz de la depresión generalizada –ya no se trata de melancolía, sino de su reconfiguración según “la privatización del estrés” (pp. 125-140)–. Sin embargo, el filósofo profundiza en las condiciones históricas, sociales y políticas de este fenómeno que se explica, entre otras cosas, por el desarrollo de “una atmósfera real que condiciona no solo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos” (p. 41). Fisher propone exhibir que “el ostensible ‘realismo’ del capitalismo muestra ser todo lo contrario de lo que dice” para atacar seriamente el éxito de esta –como cualquier otra– posición ideológica: la naturalización de su valorización, su ficcional factualidad (p. 42). En este contexto, el valor de la fantasía difiere radicalmente de aquella función compensatoria que O’Driscoll le asignaba como llenado de brechas para la adecuación del pasado al conflicto del presente. Podríamos pensar más bien que, como en Freudenthaler, en la insistencia en lo fantástico del recuerdo a través del fantasma, o como en Kafka, en la profundización de la fantasía de la razón sobre la separación de ámbitos que la estructura de los dos mundos muestra en todo su alcance, no se trata en absoluto de compensar la realidad, sino de llevar hasta las últimas consecuencias el proceso por el cual la conciencia “produce” lo real, de manera de mostrarla como cautiva en sí misma de una fantasía de sí misma. Como procedimientos del fantástico

radicalizados en las obras analizadas, el fantasma y la estructura de los dos mundos articulan una perspectiva para la prioridad del objeto porque revelan el hechizo del que es presa la conciencia del subjetivismo sin por eso neutralizarlo. Es decir, la radicalización de lo fantástico en el espacio intermedio de la apariencia estética permite comprender –siguiendo la metáfora de Fisher– la invisibilidad de la barrera que mantiene a Anne hechizada alrededor de la ajenidad y a K. alrededor del proceso. La mediación que establece la apariencia estética pone en acción el mito de la relación entre sujeto y objeto como tal, mantiene su verdad afirmando la escisión de lo existente, al mismo tiempo que desarrolla y lleva adelante lo falso de su aparición como momentos claramente distinguibles. *Historia de fantasmas* no solo escenifica la interioridad de Anne, sino que profundiza en la indagación que esta interioridad hace de sus propias condiciones de posibilidad hasta que no cabe postular nada que escape a su órbita de control. En la alienación de la vida cotidiana de la protagonista, la falsedad de una distinción tajante entre sujeto de la conciencia y sus objetos se vuelve materia del relato; la compulsión con la que persigue la ajenidad y da con lo mismo una y otra vez, su repetición, refiere a la dimensión mítica de esta búsqueda. De la misma manera, la tenacidad con la que Josef K., acicateado por el mito de la razón moderna, pretende tomar las riendas de su proceso por vía de una distinción de ámbitos y de lógicas pertinentes a uno y otro mundo acaba por reducirlo a mera “materia inanimada”.

En contraposición a esta ambivalencia característica de la apariencia estética, Fisher caracteriza el funcionamiento sin fisuras del realismo capitalista como “trabajo onírico”: “al soñar olvidamos, pero también olvidamos que olvidamos: las discontinuidades y lagunas quedan borradas como con Photoshop; no nos perturban ni atormentan. El trabajo onírico produce una coherencia fantástica que cubre las anomalías y las contradicciones” (p. 96). Es decir, si bien es claro que las incoherencias fisuran la naturalización de las valoraciones y de los procesos, no alcanzaría con la mera exposición de estas para comprender la “invisibilidad” de la barrera, o la forma en la que este “régimen de lo real” condiciona el pensamiento. También haría falta lo fantástico, en el sentido de

desplazamiento de lo natural indicado por Adorno, para inscribir la imaginación en la historia y a nosotros con ella. Alcanzar “el pensamiento de que nuestra llamada interioridad debe su existencia al consenso ficcionalizado” sin pasar por “la idea de que el mundo en que vivimos es una ilusión solipsista que se proyecta desde el interior de nuestra mente” (p. 91) sería borrar el momento de discontinuidad entre una y otra –la melancolía– en el cual se abre una perspectiva para la prioridad del objeto, o lo que es lo mismo, para el devenir histórico de la relación entre sujeto y objeto. Este es el momento narrado en las novelas, donde en lugar de la aparición característica del género fantástico que mantiene en equilibrio los mundos en tensión, se abre un vacío a través del cual lo subjetivo se precipita hasta su fondo material. Las novelas analizadas representan la interioridad de los personajes a través del “consenso ficcionalizado” en ellas, en lo que tienen de mítico y prehistórico, en el sentido de una unidad “natural” y sin fisuras de los contenidos que realiza fantásticamente el poder del espíritu sobre ellos. Al representar la cautividad en la propia subjetividad que supone la interioridad sin objeto, se revela el solipsismo de esta operación, su reduccionismo y la aporía de la que no puede salir: la relación entre sujeto y objeto como hecho natural.

Referencias

- Adorno, T. (1962). *Prismas* (Trad. M. Sacristán). Ariel.
- Adorno, T. (1966). *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*. Suhrkamp.
- Adorno, T. (1973). *Consignas* (Trad. R. Bilbao). Amorrortu.
- Adorno, T. (1979). *Kierkegaard: La construcción de lo estético* (Trad. J. Ch. Mielke). Akal.
- Adorno, T. (1983). *Teoría estética* (Trad. F. Riaza). Hyspamerica.
- Adorno, T. (2003). *Notas sobre literatura* (Trad. A. Brotons Muñoz). Akal.
- Adorno, T. (2019). *Sobre la teoría de la historia y de la libertad* (Trad. M. Vedda). Eterna Cadencia.
- Engel, M. (2010). Der Process. En M. Engel y B. Auerochs (Eds.), *Kafka-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (pp. 192-207). J.B.Metzler.
- Ferrari, M. (2013). *Poéticas de lo fantástico: La obra narrativa de Hanns Heinz Ewers, Leo Perutz y Alexander Lernet-Holenia* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. Filo Digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1518>
- Fischer, E. (1975). *Von Grillparzer zu Kafka*. Suhrkamp.

- Fisher, M (2017). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (Trad. C. Iglesias). Caja Negra.
- Freudenthaler, L. (2022). *Historia de fantasmas*. Ático de los Libros.
- Hühn, L. y Schwab, P. (2019). Intermittenz und ästhetische Konstruktion: Kierkegaard. En R. Klein, J. Kreuzer y S. Müller-Doohm (Eds.), *Adorno Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (pp. 392-410). J.B.Metzler.
- Jacquemin, G. (1975). Über das Phantastische in der Literatur. En R. A. Zondergeld (Ed.), *Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur* (pp. 33-53). Insel.
- Jabłkowska, J. (2015). Gedächtnis und Gemütlichkeit. *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 9(15), 7-19.
- Juárez, E. A. (2020). Promesa y negatividad. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, (11-12), 208-237. <https://constelaciones-rtc.net/article/view/3678>
- Kafka, F. (2003). *El proceso*. El Cid Editor.
- Lederer, H. (1986). *Phantastik und Wahnsinn: Geschichte und Struktur einer Symbiose*. DME-Verlag.
- Menke, C. (2018). La dialéctica de la apariencia en Adorno (Trad. E. Juárez y E. Roldán). En M. V. Galfione y E. A. Juárez (Eds.), *El devenir de la apariencia: Perspectivas estéticas contemporáneas* (pp. 173-182). Prometeo.
- Nelles, J. (2015). Die perfekte Dissonanz der Lebensträume: Beziehungs-konstellationen in Arno Geigers 'Familiengeschichte'. *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 9(15), 182-197.
- O'Driscoll, A. (2013). *Constructions of the Melancholy in Contemporary German and Austrian Literature*. Peter Lang.
- Penning, D. (1980). Die Ordnung der Unordnung: Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik. En C. W. Thomsen y J. M. Fischer (Eds.), *Phantastik in Literatur und Kunst* (pp. 34-51). WBG.
- Rottensteiner, F. (1987). Vorwort: Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur. En F. Rottensteiner (Ed.), *Die dunkle Seite der Wirklichkeit: Aufsätze zur Phantastik* (pp. 7-20). Suhrkamp.
- Rössner, M. (1988). *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies: Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Athenäum.
- Schwarzböck, S. (2006). *El problema de la felicidad en T. W. Adorno: Aspectos políticos y estéticos* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. Filo Digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1439>
- Topuzian, M. (2022). La crítica cambia la historia. *Cuadernos LIRICO*, (24), 1-20. <https://doi.org/10.4000/lirico.12058>
- Vedda, M. (2024). Los materiales de desecho y la imagen infantil de la Modernidad: Adorno como lector de Kafka. *Inter Litteras*, (6), 362-384. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/interlitteras/article/view/16459/14501>
- Vedder, B. (2015). Thomas Strangls Ästhetik der verwischten Grenzen. En *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 9 (15), 175-182.
- von Glinski, S. (2004). *Imaginationsprozesse: Verfahren phantastischen Erzählens in Kafkas Frühwerk*. De Gruyter.

von Wilpert, G. (1994). *Die deutsche Gespenstergeschichte: Motiv, Form, Entwicklung*. Kröner.

Zgorzelski, A. (1975). Zum Verständnis phantastischer Literatur. En R. A. Zondergeld (Ed.), *Phaicon 2. Almanach der phantastischen Literatur* (pp. 54-64). Insel.



Estudios

Distopías tardías y hechas en casa del nuevo milenio: los casos de *El amor es más frío que la muerte* de Ednodio Quintero, *Ficciones asesinas* de Krina Ber y *Diorama* de Ana Teresa Torres

Late and Homemade Dystopias of the New Millennium: The Cases of El amor es más frío que la muerte by Ednodio Quintero, Ficciones asesinas by Krina Ber and Diorama by Ana Teresa Torres

Arturo Gutiérrez Plaza

University of Oklahoma, Estados Unidos

arturo.j.gutierrez.plaza-1@ou.edu • orcid.org/0000-0002-9668-0834

Recibido: 30/09/2024. Aceptado: 06/11/2024.

Resumen

En este artículo se revisan y discuten las circunstancias determinantes y consecuencias del realismo y las lecturas alegóricas como características históricas predominantes de la narrativa venezolana, así como la irrupción de ciertas novelas distópicas en el panorama más reciente, en buena parte producidas como respuesta al acontecer político, social y económico que ha signado al país en el presente milenio. Dentro de ese contexto se analiza el caso de tres novelas: *El amor es más frío que la muerte* (2017) de Ednodio Quintero, *Ficciones asesinas* (2021) de Krina Ber y *Diorama* (2021) de Ana Teresa Torres, como constituyentes de un corpus singular y sin antecedentes, en el que el estilo tardío (Said) encuentra cauce en lo distópico y lo metaficcional como forma de interpelación al oficio escritural, ante el peso de la desesperanza y el insilio.

Palabras claves: narrativa venezolana, distopía, Ana Teresa Torres, Ednodio Quintero, Krina Ber

Abstract

This article reviews and discusses the determining circumstances and consequences of realism and allegorical readings as predominant historical characteristics of the Venezuelan narrative, as well as the irruption of dystopian novels in the recent panorama, largely produced as a response to the political, social and economic events that have marked the country in the present millennium. In this context, the case of three novels will be analyzed: *El amor es más frío que la muerte* (2017) by Ednodio Quintero, *Ficciones asesinas* (2021) by Krina Ber and *Diorama* (2021) by Ana Teresa Torres, as constituents of a singular and unprecedented corpus in which the late style (Said) finds a channel in the dystopian and the metafictional as a way of questioning the craft of writing under the weight of despair and exile.

Keywords: Venezuelan narrative, dystopia, Ana Teresa Torres, Ednodio Quintero, Krina Ber

La vocación realista y alegórica de la narrativa venezolana

Desde la que se considera la primera novela escrita por un venezolano, *Los Mártires*, de Fermín Toro, en 1842, hasta el presente, la novelística de corte realista ha sido abrumadoramente predominante en la tradición literaria venezolana. La crítica literaria especializada ha mostrado un amplio consenso al respecto. Sin embargo, para precisar mejor lo que implica ese término, valgámonos de lo dicho por la narradora, ensayista e investigadora Gisela Kozak (2021):

Cuando los escritores venezolanos se consideran a sí mismos “realistas” expresan su dominio de una serie de técnicas narrativas, capaces de modelar de modo verosímil temas y acontecimientos considerados como realidad fáctica por otros discursos no literarios, al estilo de la Historia, los medios de comunicación o el discurso político. Además, se refieren al tratamiento de la vida como materia empírica elaborada desde la imaginación y convertida en reconocible para el público lector (p. 240).

Una somera revisión de la obra de algunos de los narradores venezolanos que podríamos considerar imprescindibles en el canon de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, lo demuestra. Me refiero a Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), Rómulo Gallegos (1884-1969), Teresa de la Parra (1889-1936) y Arturo Uslar Pietri (1906-2001). Incluso este último, a quien se debe la incorporación de la celeberrima categoría

“realismo mágico” al campo de estudios de la literatura latinoamericana, pues fue el primero en utilizarla en nuestro continente en 1948, cuando se refirió al cuento venezolano, lo calificó como “un realismo peculiar”: “un realismo que reflejaba fielmente una realidad hasta entonces no vista, contradictoria y rica en peculiaridades y deformaciones, que la hacían inusitada y sorprendente para las categorías de la literatura tradicional” (Uslar Pietri, 1986, p. 137).

En lo que va del presente siglo esa predominancia se ha mantenido. Violeta Rojo (2016), lo ratifica en los siguientes términos:

La narrativa venezolana, con pocas excepciones, es realista y suele mostrar los sucesos pasados o presentes de nuestro país. Los eventos históricos más o menos recientes, el día a día, la suma de acontecimientos en los que nos vemos y reconocemos son parte fundamental de nuestra producción literaria. (p. 654)

Ese ejercicio reiterado de elaborar cuerpos narrativos anclados a referentes identificables con la política, la historia y las condiciones socioeconómicas del país, en el presente siglo y tras el ascenso al poder de Hugo Chávez en 1999, ha adquirido otras connotaciones muy específicas, las de las narrativas, denominadas por Miguel Gomes (2007), del “ciclo del chavismo” (p. 6) o “fábulas del deterioro” (2017, pp. 259-267). Dentro de ellas, varias han alcanzado importante proyección internacional y reconocimientos relevantes como, por ejemplo, *Patria o muerte* (2015) de Alberto Barrera Tyszka, ganadora del Premio Tusquets de Novela ese año (en ella se teje un conjunto de historias en tiempos de la revolución bolivariana, todas signadas por los avatares de la política nacional que se convierte en generadora de tensiones, miedos y odios que afectan las relaciones personales en todos los ámbitos de la sociedad debido a la polarización política, entre chavistas y opositores, en un período que cubre hasta la enfermedad y muerte de Chávez); *The Night* (2016) de Rodrigo Blanco Calderón, ganadora del III Premio Bial de Novela Mario Vargas Llosa, cuya trama también se refiere al caos, los recurrentes apagones producidos por el colapso del sistema eléctrico y la violencia de la Venezuela de la era chavista, padecida por personajes absorbidos por su

pasión literaria como lectores y escritores; y *La hija de la española* (2019) de Karina Sainz Burgo, libro que ha gozado de las mayores ventas en la historia de la literatura venezolana, ha ganado varios premios internacionales, ha sido incluido por la revista *Time* entre las cien novelas más importantes del año en el mundo, en 2019, y fue traducida a diversos idiomas, antes de su publicación en español, en ediciones de grandes editoriales como Harper Collins y Gallimard. Esta novela que también se refiere a diferentes sucesos de violencia extrema en Venezuela, a partir del ascenso al poder de la Revolución Bolivariana, lo hace de modo hiperbólico, patentizando la manera en que esa violencia destruye por completo el tejido social y obliga a los ciudadanos a buscar vías de supervivencia, sorteando asaltos, persecuciones y carencias de todo tipo.

Estos tres casos, que hemos expuesto a modo de ejemplo, inevitablemente propician nuevas interrogantes y nos obligan a preguntarnos por la función que en una coyuntura como la actual adquiere esa propensión al realismo, estrechamente vinculada a las circunstancias políticas, sociales y económicas del país, en la narrativa venezolana más reciente, dentro de ese llamado “ciclo del chavismo” que ya lleva un cuarto de siglo. Más allá de la conocida tesis de Frederic Jameson (1986), según la cual “all third-world texts are necessarily [...] allegorical, and in a very specific way: they are to be read as [...] *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel” (p. 69), pareciera obvio que las condiciones del mercado editorial global han jugado un papel determinante, sin antecedentes en la historia de la literatura venezolana, para propiciar y suscitar un especial interés por este tipo de narrativas que favorecen lecturas alegóricas del presente histórico venezolano (Hernández Moreno, 2021, pp. 7-25), caracterizado por el caos político, la violencia y la destrucción. El mismo Rodrigo Blanco Calderón (2019), tras ganar el premio Vargas Llosa, lo admitió al declarar que “la tragedia venezolana beneficia a los escritores venezolanos, pues les ha dado temas y posibilidades literarias, así como una atención para sus libros que antes no había” (párr. 2).

Tal vez, a estas alturas, podríamos estar en presencia del cierre de dicho ciclo y ante la asunción de una nueva etapa, que no ha adquirido aún una configuración precisa. Repasemos rápidamente algunos pasajes de este proceso, desde mediados del siglo XX hasta el presente. En las cercanías del nuevo milenio, Ana Teresa Torres (2000) afirmaba que: “en términos generales Venezuela es un país bastante aislado del circuito literario internacional, no solo en cuanto a los centros hegemónicos sino incluso con respecto a los otros países latinoamericanos” (p. 7). En el 2006, la misma escritora señalaba: “la literatura venezolana desde hace unos cincuenta años se ha escrito en casi su totalidad fuera del mercado. El mercado no ha mediado entre el escritor y el lector; el mediador fue el Estado, pero un mediador que, por su propia naturaleza, no mercadea” (2006, p. 920). Ese fue, durante mucho tiempo, uno de los argumentos fundamentales para explicar la poca visibilidad y la falta de proyección de la literatura venezolana de la segunda mitad del siglo XX. Pero en esos años, alrededor de 2006, cuando la situación económica en Venezuela estaba muy lejos de ser la actual y los precios del petróleo aún sostenían el aparato estatal, se dio un fenómeno que llamó la atención de buena parte de la crítica. Por entonces se habló de “un inesperado auge editorial”, el cual, en palabras de Paulette Silva (2011) “puede medirse por el simple hecho de que los grandes sellos comerciales ahora editen autores venezolanos y, más importante aún, vendan muchos volúmenes de temas políticos pero también de ficción” (párr. 5), debido “al gran debate que ha generado en la opinión pública la llamada “revolución bolivariana” (párr. 5). En aquella época se hablaba también, dicho en palabras de Ana Teresa Torres (2006), de “un mapa insólito en la literatura venezolana: escritores de ‘oposición’ y escritores del ‘oficialismo’” (p. 913). Tal diferenciación se vio acentuada por el hecho de que, efectivamente, una de las principales motivaciones de los lectores para *acercarse* a esas novelas, era la búsqueda de “respuestas políticas” (Silva, 2011, párr. 6). Habría que decir, sin embargo, que este supuesto “auge editorial” fue sobre todo doméstico, es decir dentro del país, sin mayor repercusión en el mercado internacional. Es a partir del 2013, cuando la debacle económica y política venezolana comienza a hacerse manifiesta a nivel mundial y la situación del país pasa a ser un tema

urgente y cotidiano en los noticieros y la prensa planetaria, cuando se hace evidente el fenómeno de la emigración masiva de venezolanos en el mundo –entre ellos la mayor parte de los escritores de las más recientes generaciones– que el interés por la narrativa venezolana se incrementa internacionalmente, ya que el mercado global vio en ella un producto comerciable y exportable capaz de satisfacer las expectativas del lector global, interesado en comprender la compleja situación vivida en Venezuela. En ese período, en el que se van las editoriales comerciales de Venezuela, se cierran la mayoría de las librerías y ocurre una merma sustancial del poder adquisitivo de la gente, lo cual hace del libro un bien inalcanzable para el común de los venezolanos, se dan los casos de los tres autores premiados, antes mencionados, quienes por lo demás han desarrollado desde hace un tiempo su carrera literaria fuera de Venezuela, específicamente en México y España, lugares preeminentes en el mundo editorial en castellano.

Cabe ahora preguntarse si tras recorrido un cuarto de siglo de instaurado el modelo político que aún rige a Venezuela, no valdría la pena comenzar a abordar esta literatura desde una perspectiva menos circunstancial. ¿No será el momento de dejar atrás los espejismos producidos por factores extraliterarios, que han dado cabida a supuestos “auges editoriales” completamente domésticos y a premios internacionales estrechamente ligados a su capacidad de representar una coyuntura histórica específica? Tal vez sea oportuno comenzar a “leer” el sistema literario venezolano en su complejidad y diversidad, desde ángulos distintos y con mayor capacidad de integración de alternativas literarias divergentes, aprovechando incluso la internacionalización forzosa que ha alterado los lugares de enunciación y los circuitos de recepción de la literatura producida por esos escritores venezolanos, tanto los que aún siguen en el país como los que se encuentran en el exterior. Habría incluso que cruzar las miradas de lo que se produce adentro y afuera, así como los cruces intergeneracionales, especialmente afectados por la crudeza del presente venezolano. Habría también que problematizar el carácter alegórico de esas apuestas narrativas, quizá reductivamente entendidas solo como realistas, procurando otro tipo de lecturas que no se limiten al

fácil rastreo de los datos representativos de una particular circunstancia histórica, cual ha sido la de la era del chavismo. Es decir, habría que entender, siguiendo a Cecilia Rodríguez (2011), que si bien “la alegoría puede estar inscrita en el texto [...] igualmente está inscrita en el ojo del lector” (p. 2; y en el mismo sentido Hernández Moreno, 2021, p. 14). O dicho de otro modo, según lo planteado por Doris Sommer (2004), no se debe suponer que las “alegorías ‘revelan’ la verdad de una manera casi transparente” (p. 60), como también opina Hernández (2021, p. 16) sino que más bien son construidas “con todo el descontrol epistemológico que implica el uso del lenguaje” (Sommer, 2004, p. 60).

Distopías domésticas y estilos tardíos

Las tres novelas que analizaremos a continuación le ofrecen al lector posibilidades de lectura alternativas en las que se complejiza el sentido de lo alegórico y se identifican además otras características, hasta ahora singulares, en el conjunto de la narrativa producida en el último cuarto de siglo en Venezuela. En estas tres novelas abordaremos el estudio de algunos de sus elementos metaficcionales y en particular de los modos de representación de la figura del escritor y su lugar de enunciación. Me refiero a *El amor es más frío que la muerte* (2017) de Ednodio Quintero, *Ficciones asesinas* (2021) de Krina Ber y *Diorama* (2021) de Ana Teresa Torres. Curiosamente, estos tres autores con amplia trayectoria, quienes aún viven en el país, nacieron en el lapso comprendido entre 1945 y 1948, el cual es conocido en la historia política venezolana como el Trienio Adeco (es decir, del partido Acción Democrática), período en el que se inaugura la democracia representativa en Venezuela, que medio siglo después habrá de ser sustituida por la llamada “democracia participativa y protagónica”, proclamada por la Revolución Bolivariana e instituida mediante la constitución promovida por Chávez en 1999.

El primer punto de coincidencia entre estas tres novelas es el hecho de que en sus propias contratapas se las anuncie como novelas con rasgos distópicos. A la de Quintero se la califica como “fábula distópica”, sobre la de Krina Ber se afirma que posee “elementos de narrativa distópica”, y la

de Ana Teresa Torres se anuncia como “retrato distópico”. Esto resulta curioso, pues en la Venezuela del siglo XX “la práctica de la novela distópica no [era] muy notoria” (Fermín, 2019, p. 64), sin embargo, esa situación vino a cambiar a partir de los inicios del siglo XXI, debido en buena medida a las circunstancias descritas anteriormente, referidas a la irrupción del chavismo y sus consecuencias políticas, sociales y económicas. Algunas de las novelas distópicas que Daniel Fermín menciona entre las publicadas en el nuevo milenio son: *Éxodo al pacífico* (2004), de Darío Campo; *Entrevista a Mailer Deamon* (2007), de Doménico Chiappe; *Las peripecias inéditas de Teófilus Jones* (2009); de Fedosy Santaella, *Jinete a pie* (2014), de Israel Centeno; *Los vengamientos del ejército justiciador* (2015), de Ana Rosa Angarita Trujillo; *El reino de arena* (2016), de Andrés Volpe; *Seguros de justicia, C.A.* (2016), de Rodrigo Sojo Montes y *El infinito de la estupidez humana* (2016), de Emma Casablanca. Varios de estos escritores viven hoy fuera de Venezuela.

En el caso de los autores que nos ocupan, excepto Ana Teresa Torres, que en el 2006 publicó *Nocturama*, ni Ber ni Quintero habían incursionado en la publicación de novelas con tales características. Esto podría considerarse, dentro del contexto del campo literario venezolano, una manifestación de lo que Edward Said (2006) llamó “estilo tardío”, tomando el término de Theodor Adorno. En su estudio, el intelectual palestino se centró en grandes artistas como Cavafy, Genet, Mann, Lampedusa, Eurípides, Beethoven y Mozart, entre otros, y en el hecho de que “near the end of their lives their work and thought acquires a new idiom, what I shall be calling a late style” (p. 6). Ese nuevo estilo o “estilo tardío” en el que Said se interesa, no se refiere a “the accepted notion of age and wisdom in some last works that reflect a special maturity, a new spirit of reconciliation and serenity often expressed in terms of miraculous transfiguration of common reality” (p. 6), sino al contrario, un estilo que constituye “a form of exile” (p. 8) y que se rebela ante la propia obra ya consumada y sancionada, para explorar formas narrativas, como en el caso de las distopías propuestas por estos autores, caracterizadas por “a nonharmonious” and “nonserene tensión” (p. 7).

Habría que remarcar que esta “forma de exilio” que representa lo tardío para Said se conjuga con la idea del “insilio”, palabra que no existe en el *Diccionario de la lengua española*, pero cuyo uso ya es muy frecuente y puede entenderse como “aquel estar sin ser dentro de la propia patria de uno que a uno se le presenta enajenada” (Saidon, 2023, párr. 1). Así, en los tres casos que nos ocupan, podemos advertir que el “exilio” vinculado a lo “tardío” supone tanto una dimensión temporal, en la medida en que el sujeto se percibe al final de su vida o incluso en una hipotética “sobrevida”, como una espacial, referida al ámbito propio ya perdido y enajenado (“insilio”), convertido en *no-lugar*, pero paradójicamente no en la acepción literal de “utopía”, derivada del griego “eutopía”, sino en el de “distopía”, es decir, su sentido contrario.

Esa conciencia de lo tardío, que llevará más adelante a Ana Teresa Torres a cultivar el género distópico, se hace manifiesta en un escrito suyo elaborado, en medio de las álgidas circunstancias políticas del país, en el 2004, donde expresa lo siguiente:

En algún momento que ya no puedo precisar, tomé la decisión de continuar leyendo por encima de la abrumadora presencia de documentos y mensajes del correo electrónico, los periódicos, los programas de televisión y las acciones de resistencia, para seguir siendo la lectora que me gusta ser. Constato, sin embargo, que en estos años leí más acerca del totalitarismo que en casi toda mi vida anterior. *Comprendí así en esta edad tardía* que lo totalitario consiste en obligar al ciudadano a diluirse en el ‘pueblo’, para que luego, en nombre del pueblo, pueda hacer cualquier cosa contra el ciudadano. Esta experiencia mía (nuestra) quedará para la literatura, pero no juguemos al comisario. Escribamos en libertad y dejemos que aparezca. (Torres, 2006, p. 923; destacados nuestros)

Y, en efecto, tanto el peso de esas lecturas como la conciencia de las consecuencias del fracaso de las utopías con vocación totalitaria aparecerán y estarán muy presentes en sus novelas *Nocturama* (2006) y *Diorama* (2021), sendas manifestaciones de su necesidad de explorar “tardíamente” en su carrera literaria la narrativa distópica. En tal sentido, aunque no haya una definición que delimite de modo taxativo los ámbitos del término “distopía”, entendido como género literario, para los

propósitos de este trabajo podríamos acogernos a la propuesta de Andreu Domingo (2008):

La distopía, por oposición a la utopía, es el relato del peor de los mundos posibles, que se fragua como género literario a medio camino entre la sátira política y la tragedia a finales del siglo XIX y principios del XX como reacción a las utopías políticas y a las literarias que las sustentaban. (p. 15).

Entrados ya en el siglo XXI y dejados atrás los *metarrelatos* de la modernidad (Lyotard, 1987), que sostuvieron los discursos utópicos que cruzaron buena parte del siglo pasado, la significación del término se ha ampliado y complejizado. Hoy, además de saber que las distopías son el resultado de la imposición del pensamiento utópico totalitario que desde el poder regula y controla una sociedad, en términos literarios podemos entenderlas también como representaciones alegóricas refractarias, hiperbólicas, sobresaturadas y fantasiosas que deforman los modos de representación realistas, pero que permiten seguir observando las matrices referenciales, históricas, a las que se alude. En dicha medida, son a su vez formas narrativas que sin renunciar a lo alegórico, lo matizan y desafían, ampliando su ámbito de significaciones. O dicho según palabras de Gadamer (1996), son textos que evocan “poéticamente el aspecto alegórico”, pero que se abren “a los dominios de lo ambiguo” (p. 71).

Con el propósito de privilegiar una lectura desde la perspectiva que antes hemos señalado, a continuación esbozaremos una breve síntesis de los modos en que la figura del escritor se inscribe en estas *narrativas tardías*, enmarcadas en lo distópico, de Ednodio Quintero, Krina Ber y Ana Teresa Torres, y de las implicaciones que ello conlleva.

En *El amor es más frío que la muerte* (2017), de Ednodio Quintero, la distopía se da de un modo muy singular, podríamos decir que adquiere la función tanto de telón de fondo de la trama como de elemento activador del conjunto de escenas que la conforman. Desde el comienzo de la novela el narrador nos informa que la necesidad de huir del lugar en que ha vivido la mayor parte de su vida y que ahora le resulta inhabitable. Ese será el motivo que lo hará recorrer otros espacios, también inciertos, que en el devenir de los relatos advertiremos como fragmentarios, delirantes,

oníricos y/o rescatados de una memoria desinteresada en establecer deslindes entre el testimonio fiel a la realidad y la fantasía.

En varias escenas, se insiste en ello:

Yo venía huyendo de la peste negra que se había ensañado en el aire, las aguas, los pastos, las bestias y la gente de mi país natal. Yo era un paria, un fugitivo que no sabía qué hacer ni adónde ir. (Quintero, 2017, p. 7)

Aquel desastre daba cuenta de un bombardeo reciente, ejecutado con seguridad por un escuadrón de drones, esas mortíferas naves que se pasean impunes por los aires, sin tripulación. Aún salía humo de un edificio que se había derrumbado con pasmosa facilidad como si sus paredes estuvieran hechas de galletas y sus bases de crujientes biscochos. Juegos de guerra, pensé, y me alejé silbando una melodía pastoril y buscando una salida. (p. 14)

Se trata de alguien que huye del “hospital de los apestados” (p. 81) en una ciudad devastada y ante lo cual afirma: “Escribiré entonces un relato pormenorizado de mis experiencias como fugitivo de la peste negra, redactaré mis memorias de pertinaz soñador” (p. 20). Toda la trama se activa a partir de la constatación de estar viviendo en un presente pesadillesco y apocalíptico, que obliga al personaje a refugiarse en otros espacios donde sea posible rememorar la vida, recapitular escenas de la infancia y la adolescencia en los páramos andinos venezolanos o en el Japón, lugares donde ciertamente ha vivido Quintero. Ahora bien, el asedio que sufre el protagonista que huye se corresponde con el que padece el narrador, constantemente interrumpido por un *alter ego* al que identifica y con el que convive, así como con otra multiplicidad de voces que alteran constantemente la perspectiva narrativa, acrecentando la atmósfera de incertidumbre y de inverosimilitud que rige sobre lo contado y donde las fronteras entre la ficción y la realidad se hacen irrelevantes, según lo certifica el narrador-escritor: “Y en cuanto al verosímil que tanto atormenta a los escritores realistas, a mí me tiene sin cuidado” (p. 47). En esta medida, el conglomerado de relatos que teje la trama puede leerse como el delirio de un apestado que nunca ha salido del hospital donde espera la muerte, mientras repasa su vida. La distopía, en este caso, actúa también como una metáfora de la experiencia emocional del fin de la vida

de un escritor, que espera la muerte en un lugar donde la única escapatoria es la imaginación íntima y caótica que en definitiva ha de conformar el recuento de la propia vida. Varios pasajes de la novela, dan cuenta de ese estado de conciencia de lo tardío:

Un vejestorio igual que yo. (p. 15)

Postergar el desenlace es una maniobra para mantener al lector atento a la narración, pegado a la página como un chinche, y también cumple una función de entretenimiento, llamémosla así, pues nos da la sensación de que mientras no lleguemos al gracioso nombre de la Dama Distinguida, puede esperarnos sin apuros, fumando como una puta presa, sentada en una banqueta que luce en el respaldo una inscripción en letras góticas que dice así: The End: "This is the end, my beautiful friends, the end". (p. 63)

¿Será entonces que he arribado a estos lugares donde el oxígeno escasea con el único y deliberado propósito de hacer un recuento pormenorizado de mi pobre vida, para luego morir? (p. 80)

Yo acababa de cruzar la barrera de los sesenta, lapso suficiente para que comencemos a tomar conciencia de nuestra propia, ineludible e inminente finitud. (p. 146)

Ahora que ya la oscurana le está ganando las últimas escaramuzas a la luz [...] ahora que se acabó lo que se daba debo completar la serie con un sueño. (p. 203)

Los modos en que se configuran los espacios distópicos en las novelas de Krina Ber (*Ficciones asesinas*) y de Ana Teresa Torres (*Diorama*) se corresponden a esquemas de representación más convencionales, en la medida que en ambos casos las alegorías al estilo de sociedad disfuncional, en lo político, social y económico, controlada por un régimen totalitario, guarda obvios parentescos con la Venezuela del presente siglo. Recordemos que la peste a la que se refiere la novela de Quintero no puede ser una alegoría del COVID-19, pues fue publicada en 2017, lo cual obliga a pensar en su cualidad metafórica vinculada al fin de la vida. En *Ficciones asesinas* la vida transcurre en un escenario de control dictatorial en el que los menores de veinte y los mayores de setenta años requieren tutoría legal de alguien que los represente y no pueden optar a pasaportes o a permisos para salir del país. La novela se desarrolla como un *thriller* policíaco en el

que una escritora, Elizabeth Rosenberg, judía como Krina Ber y al igual que ella autora tardía, pues su primer libro lo publicó después de los cincuenta años, se alía y tiene una relación con un vecino expolicía, que sufre de múltiples identidades, para descubrir las causas de una serie de muertes de ancianos que han ocurrido en circunstancias extrañas en los últimos meses. En este libro “El diario” hace las veces de un espacio escritural alternativo, surgido ante la imposibilidad de escribir una novela y de registrar la realidad, tal como en un momento se insinúa, al afirmar: “no pretendo documentar la realidad; por más que lo intente sé que estaría inventando” (Ber, 2017, p. 23). La consciencia de estar viviendo una etapa tardía de la vida, como escritora, se refleja también en esas páginas. En el diario, escrito en segunda persona por razones que solo al final de la novela descubriremos, se dice: “Ya no te queda mucho por vivir, Bet. Eres pobre y olvidada. Deberían encerrarte en el famoso manicomio para escritores. [...] Y qué más da un manicomio dentro de este otro manicomio...e igual estás encerrada en él” (p. 55). Al final de la novela, en efecto, eso sucede y es cuando descubrimos que el diario que leemos ha sido intervenido por otra persona a quien Elizabeth (“Bet”) se lo confió antes de desaparecer. Alguien que también estaba encerrada en dicho manicomio. Así, el diario que es parte de la novela se convierte en la metáfora de la novela misma, con una autoría incierta y como revelación de la inutilidad de pretender diferenciar entre ficción y realidad, tal como lo constata la misma Elizabeth al recordar un cuento suyo, calificado de “distópico de trasfondo fantástico”, publicado en su primer libro llamado *Macedonia* —guiño evidente a la propia obra de Krina Ber—. De este modo se ratifica la paradoja de que la ficción tampoco escapa de la realidad política, aunque no haya intención de registrarla, así como de la inutilidad de una escritura que nadie leerá en una sociedad donde la literatura ya no tiene cabida y la vida está por terminar.

Es curioso observar cómo los guiños autobiográficos a las obras y trayectorias de estos tres autores están presentes en todas estas novelas. En el caso de la de Ednodio Quintero (2017), el escritor protagonista hace referencia explícita a la novela *La Danza del Jaguar*, cuando afirma: “Pero en esta ocasión, a diferencia del baile original que escenifiqué en soledad

a orillas de un caudaloso río de las llanuras, allá por el verano del 87 del siglo pasado y que luego narré en una novela memorable, me acompaña otro bailarín” (p. 18) y en *Diorama*, publicada en el 2021, se alude a una novela anterior novela de Ana Teresa Torres, *Nocturama*, del 2006, como veremos a continuación. En tal sentido, el “estilo tardío” en estos tres autores, además de implicar el cultivo de narrativas distópicas, promueve como gesto metaficcional la autorreferencialidad autoral, en correspondencia con la necesidad de hacer manifiesta su conciencia de escritores que, a esa edad tardía, ya poseen una reconocida trayectoria.

Toda la trama de *Diorama* discurre en un lugar que se denomina el “Reino de la Alegría”, donde existe un “Ministerio de la Felicidad” encargado de garantizar y preservar ese estado de ánimo en sus habitantes. Dimas, un escritor, por muchos años empleado en el Instituto Nacional de Reseñas, teme perder su trabajo y pasar al departamento de Personas Inservibles, desde el momento que se le objetan las reseñas que escribe por no propiciar la alegría. Ante esa disyuntiva, Dimas atiende la invitación que le hace el Instituto de Reseñas de que dé una charla sobre “instrucción política de la felicidad”; para ello se vale de una novela sobre la que escribe una reseña que aspira sirva de ejemplo del cumplimiento de lo exigido. Al respecto, afirma: “Una novela que muestra muy claramente cómo, a pesar de las penurias, los pueblos encuentran la felicidad, si asumen la fuerza heroica que los guía” (Torres, 2021, p. 19). Luego de recibir una ovación y las felicitaciones, se alza una mano que pide inesperadamente la palabra para decir:

Creo que he leído esa novela, su título es *Nocturama*. La autora es una mujer, no recuerdo el nombre. Siempre pasa que nos olvidamos de las mujeres –se río–, es una broma, por supuesto. Lo que quiero comentar es que en su momento no tuvo demasiado éxito, y en mi opinión ello se debió a que su tono lúgubre desanimaba a los lectores. Por eso me sorprende que ahora Dimas la proponga como un ejemplo de felicidad y esperanza”. (pp. 19-20)

Al poco tiempo Dimas perderá su empleo y su biblioteca será robada, quedándole como única posibilidad de lectura sus propias reseñas de libros de escritores sometidos a regímenes totalitarios, entre ellos Bandi, Hrabal,

Kadaré, Kertész, Klíma, Krasznahorkai o Marai, escritores de Corea del Norte, República Checa, Albania y Hungría, entre otros países. Las citas a esas reseñas van vertebrando toda la trama de la novela, como testimonios en el camino de acoso y destrucción que va empujando a los personajes hacia la muerte o la completa deshumanización, de tal modo que la misma novela se convierte en un ejercicio de lectura de lecturas de otros libros, en busca de claves para la comprensión del presente, ante la constatación de la inutilidad de la escritura, luego que el protagonista se hubiera planteado escribir un libro sobre los lugares perdidos de la ciudad, a fin de evitar la desmemoria colectiva y la absoluta alienación sin ningún sentido de pertenencia. La escena con la que comienza la novela, que funciona como un obvio *leit motiv* a todo lo largo de la trama, podemos leerla como una recreación del comienzo de “Continuidad de los parques”, de Cortázar, solo que en este caso se trata de una lectura a oscuras, en la que el escritor intenta escudriñar la naturaleza de esos tiempos aciagos, representados por las distopías, en que toda escritura luce tardía y sin destinatarios. Cerremos estas reflexiones sobre estos curiosos casos de la novelística venezolana contemporánea amparándonos en esa cita: “Se sentó en su lugar preferido, el sillón verde frente a la mesa redonda, junto a la ventana desde la que podía verse un poste de luz que no alumbraba porque hacía mucho tiempo que el bombillo estaba fundido” (Torres, 2021, p. 7).

Consideraciones finales

A partir de los inicios del siglo XXI, como consecuencia de la aguda crisis política, económica y social que Venezuela ha vivido, el país cambia completamente y se convierte progresivamente en uno de los países más violentos y pobres de la región, llegando a alcanzar la más alta inflación del mundo y viviendo desde hace años lo que se ha denominado “una emergencia humanitaria compleja” (HumVenezuela, 2023, párr. 1). Esta situación ha producido una diáspora masiva, en todos los estratos sociales, educativos y culturales del país, considerada junto a la de Siria la más grande del mundo (actualmente se estima que más de 7,7 millones de venezolanos se han ido del país, lo cual representa aproximadamente el 25% de la población). De acuerdo a un reporte de la BBC, para el 2021,

“[s]egún la ONU, Venezuela [era] el país del mundo que más población [había] perdido en los últimos cinco años, incluso más que Siria, que está sumergida en una guerra civil. Al mismo tiempo, Venezuela [era] el único estado de América Latina en perder habitantes en la última década” (Bermúdez, 2021, párr. 8).

Estas circunstancias han cambiado completamente el “mapa” de la literatura venezolana, la cual también se produce hoy en día desde muchos otros países del mundo, pues un número muy significativo de escritores, particularmente de las generaciones más jóvenes, ha emigrado. Visto en retrospectiva, resulta ahora asombroso lo dicho por Ana Teresa Torres, hace veinte años, al referirse a una novela de Juan Carlos Méndez Guédez, residenciado en España desde finales de los 90, publicada y premiada en ese país, en 2004, sobre la cual afirmó: “es evidente que su temática –la emigración– abre un registro insólito en la novelística venezolana contemporánea” (Torres, 2006, p. 922). Resulta asombrosa la afirmación, pues hoy en día son abundantes las novelas de escritores venezolanos emigrantes que abordan esa problemática, en muchos casos valiéndose de la exploración de situaciones distópicas. Las tres novelas que hemos analizados configuran una excepción, ya que en ellas se combinan varios aspectos infrecuentes en la narrativa venezolana: el insilio, el escritor como figura protagónica y la adopción del género distópico como “estilo tardío”.

Referencias

Barrera Tyszka, A. (2015). *Patria o muerte*. Tusquets.

Ber, K. (2017). *Ficciones asesinas*. Fundación para la Cultura Urbana.

Bermúdez, A. (2021, 9 de agosto). *Cuánto se ha reducido la población en Venezuela y cómo impacta en su desarrollo*. BBC News Mundo.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-57991341#:~:text=Los%20habitantes%20perdidos&text=Y%20es%20que%20seg%C3%BA%20la,habitan%20en%20la%20C3%BA%20d%C3%A9cada>

Blanco Calderón, R. (2016). *The Night*. Alfaguara.

Blanco Calderón, R. (2019, 22 de noviembre). *De manera “perversa”, la tragedia venezolana beneficia a la literatura*. La vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/vida/20191122/471784981739/de-manera-perversa-la-tragedia-venezolana-beneficia-a-la-literatura.html>

- Domingo, A. (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos: Distopía y población*. Anagrama.
- Fermín, D. (2019). La distopía del presente: Apuntes sobre *Jinete a pie* de Israel Centeno. *Co-herencia*, 16(30), 59-77. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.16.30.3>
- Gadamer, H. (1996). *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* (Ed. R. Bernasconi y trad. N. Walker). Cambridge University Press.
- Gomes, M. (2007, 24 de marzo). *Nocturama* y el ciclo del chavismo. *Papel Literario de El Nacional*, pp. 6-7.
- Gomes, M. (2017). *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Universidad Católica Andrés Bello.
- Hernández Moreno, A. (2021). Jameson y la novela venezolana contemporánea. *Mayeutica*, 9(1), 7-25. <https://revistas.uclave.org/index.php/mayeutica>
- HumVenezuela (2023, noviembre). *Informe de seguimiento a la Emergencia Humanitaria Compleja en Venezuela*. <https://humvenezuela.com/wp-content/uploads/2024/01/Informe-de-Seguimiento-de-la-EHC-HumVenezuela-Noviembre-2023-2.pdf>
- Jameson, F (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. *Social Text*, 15, 65-88.
- Kozak, G. (2021). Narrativa venezolana: Expansión y resistencia. En A. Gallegos Cuiñas (Coord.), *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI* (pp. 239-252). Iberoamericana-Vervuert.
- Liotard, J. (1987). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Cátedra.
- Quintero, E. (2017). *El amor es más frío que la muerte*. Candaya.
- Rodríguez, C. (2011, 3 de junio). *En clave de alegoría*. TalCualdigital. <https://gregoryzambrano.com/wp-content/uploads/2010/10/cecilia-rodriguez-lehmann-en-clave-de-alegor3cada.pdf>
- Rojo, V. (2016). Las heridas de la narrativa venezolana contemporánea. *Cuadernos de Literatura*, 20(40), 653-656. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/17874>
- Said, E. (2006). *On Late Style*. Pantheon Books.
- Saidon, G. (2023, 24 de marzo). *Insilio, o la urgencia de una palabra*. elDiarioAR. https://www.eldiarioar.com/opinion/insilio-urgencia-palabra_129_10061212.html
- Sainz Burgo, K. (2019). *La hija de la española*. Lumen.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones Fundacionales: Las Novelas Nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- Silva, P. (2011). Novela e imaginación pública en la Venezuela actual: El regreso de viejos fantasmas. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3700696>
- Torres, A. (2000). *A beneficio de inventario*. Memorias de Altagracia.
- Torres, A. (2006). Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI. En C. Pacheco, L. Barrera Linares y B. González Stephan (Coords.), *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp. 911-925). Equinoccio, Banesco, Fundación Bigott.

Torres, A. T. (2021). *Diorama*. Monroy Editor.

Úslar Pietri, A. (1986). Realismo Mágico. *Godos, insurgentes y visionarios* (pp. 133-140). Seix Barral.



Entrevistas

Conversatorio con Carlos Liscano

A Conversation with Carlos Liscano

María Victoria Ibarra Curri

Instituto de Educación Superior 9002, Argentina

mibarra@mendoza.edu.ar

Romina Andrea Marín

Institutos de Educación Superior 9029 y 9023, Argentina

rmarin@mendoza.edu.ar

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo homenajear y recuperar la voz de un escritor que falleció recientemente y que estuvo al servicio de la memoria y la democracia. Compartimos pasajes relevantes de una entrevista que se llevó a cabo por plataforma de *streaming* durante la pandemia con el escritor uruguayo Carlos Liscano y estudiantes de cuarto año del secundario de un colegio ubicado en el centro de Mendoza. El proyecto surgió con el fin de dar respuesta a las inquietudes del aula. Presentamos el diálogo que sostuvieron con el autor esos lectores y lectoras adolescentes luego de meterse en *El furgón de los locos* (2001), obra donde Liscano recupera memorias de los tiempos de dictadura.

Palabras clave: lectores adolescentes, Carlos Liscano, testimonio, experiencia carcelaria, docencia

Abstract

This work aims to pay tribute to and recover the voice of a writer who recently passed away and who was dedicated to memory and democracy. We share relevant excerpts from an interview conducted via a streaming platform during the pandemic with Uruguayan writer Carlos Liscano and fourth-year students from a school located in the centre of Mendoza. The project arose in response to concerns raised in the classroom. We present the dialogue between the author and these teenage readers after they read *El furgón de los locos* (2001), a work in which Liscano recovers memories of times of dictatorship.

Keywords: teenage readers, Carlos Liscano, testimony, prison experience, teaching

Comenzamos el año lectivo 2020 dialogando con lxs estudiantes de cuarto año. Nos interesaba profundizar sobre sus conocimientos previos, gustos e intereses para organizar la planificación anual. Lxs chicxs nos manifestaron que estaban cansados de leer libros antiguos, de autores de otros tiempos. Expresaron que sería bueno que desde la escuela pudieran leer textos “ceranos”, relacionados con la vida real y conocer más sobre la vida y el contexto de sus autores. En medio de estas inquietudes, la Pandemia por Covid 19 se hizo presente y tuvimos que trasladar la escuela a la virtualidad. Lxs docentes tuvimos que reinventar modos de dar clases y sostener el vínculo con nuestrxs estudiantes. En este clima inestable, muchxs profesorxs nos preguntábamos cómo motivar a lxs alumnx.

A partir de algunas de las frases que nuestrxs alumnx nos habían compartido, decidimos realizar un proyecto que integró el área de Lengua y Literatura con Instituciones Políticas y Sociedad en un Colegio de gestión privada ubicado en el centro de Mendoza. Propusimos la lectura del texto *El furgón de los locos*, una obra en la que el autor Carlos Liscano trabajó con materiales testimoniales, autobiográficos, relacionados con la violación de derechos humanos en tiempos de la dictadura uruguaya de 1973-1985.

Un día se nos ocurrió la posibilidad de escribirle a Carlos y contarle que lxs chicxs de un colegio secundario estaban leyendo una novela suya. A lo mejor podía mandarnos un video y podíamos compartirlo con la clase. Le escribimos por Facebook y para nuestra sorpresa nos respondió rápidamente y con mucho entusiasmo. Nos contó que su obra circula en España con facilidad, pero no tanto en la Argentina, y lo que más le extrañaba era que chicxs del secundario estuvieran leyendo un texto suyo. Su reacción nos motivó para continuar y, entre otras actividades, planeamos un conversatorio de lxs estudiantes con el autor, una vez que hubieran terminado la lectura. A continuación, ofrecemos algunos pasajes relevantes de esa conversación que se llevó a cabo por plataforma de *streaming* el 9 de octubre de 2020.

Lucas: *¿Qué sentís al saber que un grupo de Mendoza está leyendo tu libro?*

Carlos Liscano (CL): Antes que nada, les agradezco la invitación. Me resulta un poco sorprendente, pero me alegra mucho que estudiantes de Mendoza estén leyendo un libro mío. Es más fácil conseguir un libro de España que conseguir un libro de Perú o de Bolivia o de Argentina. En América Latina, existen dificultades para conseguir literatura de países cercanos y muchos libros circulan secretamente de modo artesanal. Creo que este es uno de esos casos. Según tengo entendido, el profesor Ramiro Zó leyó el libro y lo difundió en la universidad, así llegó a Victoria y luego a ustedes.

Rocío: *¿Cuándo, cómo y por qué decidiste escribir El furgón de los locos y cómo fue el proceso de escribirlo?*

CL: Bueno, Rocío, yo estuve preso desde 1972 hasta 1985. Cuando uno sale de la cárcel, lo menos que quiere es pensar en la cárcel. Quiere pensar en el futuro. Salí a los 36, había perdido una parte de mi juventud. A mí me salieron canas en la cárcel, entonces tenía una gran necesidad de vivir. Vivir implicaba aprender a vivir, relacionarme con gente. Descubrí cosas que no conocía y sobre todo no encontraba un lenguaje para contar lo que me había pasado. Lo que me preocupaba era reflexionar sobre la relación del torturado y el torturador, pero no encontraba un lenguaje para escribir eso. Después de vivir diez años en Suecia, vine para Montevideo y mi cabeza empezó a cambiar. Otra vez estaba en la sociedad uruguaya, hablando con gente que había tenido la misma experiencia o con gente que no sabía nada. Yo escribía para la prensa, traducciones... Y un lunes en la mañana increíblemente mi escritorio estaba vacío, no tenía trabajo y entonces me puse a escribir algo. Empecé un lunes y no paré hasta el sábado. La parte fundamental del libro se escribió en seis días. Quedé muy agotado. Me pareció que el libro no era indigno del asunto que trataba. Lo leyeron algunos amigos y amigas, y lo llevé a una editorial. Cuando un escritor lleva un libro a la editorial se queda como cuando mandábamos la carta a los reyes magos... ¿Qué me traerán? Pasan las semanas, meses... los reyes no llegan nunca. Uno se impacienta y piensa que el mundo es injusto

porque uno ha escrito un gran libro y el mundo no se va a enterar nunca. Y a veces, la mayor parte de las veces, la respuesta de la editorial llega siempre tarde: “está muy bien pero a nosotros no nos interesa”. Y uno piensa que lo que escribe no vale nada. Entonces uno tiene que ir a otras editoriales. Eso me ha pasado, pero en este caso la editorial contestó casi enseguida que tenía interés en publicarlo. Cuando volví a Montevideo sentía una obligación moral. Cuando salí de la cárcel estaba en cero: no tenía oficio, casa, documentos... Cuando llegué a Estocolmo estaba en menos diez porque no entendía la lengua. Fue un gran desafío aprender la lengua, conseguir trabajo, integrarse, y allí en Suecia conocí gente de muchísimos países. Fue una experiencia cultural muy importante. Cuando uno conoce otras nacionalidades descubre que hay otras formas de resolver los mismos problemas. Conocí gente de países con muchísimos problemas. Había gente que estaba peor que los uruguayos. Eso hace que uno redimensione los problemas de su sociedad. Acá uno podía ir a la carnicería y comprar carne. En otros países no había agua, directamente. Me hice ciudadano en Suecia. Entendí qué quiere decir “ser ciudadano”: uno tiene derechos y obligaciones. Los derechos se cumplen. Cuando volví a Uruguay sentía la obligación de contar algo, pero me sentía muy inhibido por lo que había visto en otros países. Al final encontré una forma de contarlos que no fuera una denuncia pero tampoco una queja, sino una reflexión sobre la relación entre el torturado y el torturador.

Gonzalo: *¿Hasta qué punto el libro tiene ficción?*

CL: No hay ningún libro objetivo, ni los libros de matemáticas. Todos representan el punto de vista del autor. Ni hablar de los libros de historia. La literatura tampoco puede ser objetiva. Yo traté de contar cosas que me parecieron reales y la reflexión sobre esos hechos. Pero sin duda la parte de ficción más importante es la estructura. Tiene forma de novela. El libro se apropia de la forma de novela para contar cosas propias, íntimas. Yo no lo considero una novela, pero hay críticos que lo consideran novela porque tiene capítulos, tiene partes. Esa estructura de la novela le da cierto atractivo y lo hace más fácil de leer, porque si yo contara cosas sin esa estructura sería un plomazo. Hay gente que me ha dicho que empecé a

leerlo a las diez de la noche y lo leyó hasta las tres de la mañana sin parar. La estructura del libro es donde está la ficción.

Micaela: *Hola, Carlos, soy Micaela y quería saber cuándo comenzaste a formar parte del movimiento Tupamaro y por qué.*

CL: Bueno, Micaela, yo empecé por el año 1970. En América Latina se vivían años de mucha violencia del Estado hacia las poblaciones y también había respuesta a esa violencia de parte de las organizaciones sociales. Por ejemplo, los estudiantes universitarios y secundarios que pagaron un altísimo precio de muertos, torturados, desaparecidos, gente de la edad de ustedes que luchaba por sus derechos: al transporte, a los libros.... Aquí en Uruguay había represión, un gobierno autoritario y todo había ido derivando cada vez más al autoritarismo con represiones a los trabajadores, a los sindicatos, al movimiento estudiantil. La sociedad se fue radicalizando. Había miseria, los sueldos no alcanzaban, poco trabajo. La sociedad se fue polarizando. Había surgido el movimiento Tupamaro y hacia el año setenta muchos jóvenes pensábamos que no había ninguna salida por la vía democrática para cambiar la situación, y entonces nos entregamos al movimiento Tupamaro. Yo hoy creo que hay que defender las instituciones. Exigirles a los adultos, exigirles a los políticos que respeten las instituciones porque, cuando la sociedad deja de respetar a las instituciones, a nadie le importa nada al final y todo se hunde. Aunque parezcan instituciones muy burocráticas o burguesas o como quieran decirle, algunas tienen doscientos años de historia y es mejor mantenerlas y tratar de mejorarlas que ignorarlas y trabajar para que se hundan. Porque, cuando las instituciones se hunden, no es que venga una institución mejor: viene el caos.

Matilde: *¡Hola, Carlos! Soy Matilde y yo te voy a hacer la siguiente pregunta: ¿qué fue lo que más te marcó en la cárcel y qué estrategias usaron para saber qué pasaba afuera de la cárcel?*

CL: Bueno, la cárcel es especial. Yo estaba en una cárcel militar para presos políticos. Allí la represión era silenciosa y no era fácil de ver. Si alguien llegaba de visita, decía estos tipos están bien, comen, pueden leer. Pero la represión era muy efectiva. Se trababa de conseguir el mayor

aislamiento que se pudiera. La cárcel estaba dividida en veinticinco sectores y todos estaban aislados entre sí. En algunos casos se llegaba al aislamiento individual: una persona sola durante años. No teníamos ropa, uniforme, ni nombre. Nos rapaban tres veces por semana. Hubo casos gloriosos en que te rapaban dos veces el mismo día. La comunicación entre nosotros era muy difícil. Cuando teníamos media hora para comunicarnos en el recreo solamente podíamos hablar de a dos. Entonces hay una experiencia para mí como futuro escritor que era, que tiene que ver con el lenguaje, porque en la cárcel no hay objetos. Quiero decir objetos comunes como hay en una casa. No hay una radio, no hay un televisor, no hay un periódico, una cocina, fuego, no hay una llave. Uno nunca enciende ni apaga la luz. No hay un vaso de vidrio, reloj, cinturón, corbata... Entonces la relación con el lenguaje es rarísima. Yo sabía lo que era una llave, pero nunca tenía una llave en la mano. Yo sabía lo era un tv, pero nunca manipulaba un tv. Entonces esos objetos existen en el lenguaje, se vuelven abstractos. Cuando vos no tenés un espejo durante años, un día mirás tu cara y decís “¿ese soy yo?”. El lenguaje se empobrece mucho. Eso pasa en todas las cárceles del mundo. Los presos comunes usan muy pocas palabras. Uno en la cárcel no es hijo, no es hermano, no es amigo, no es estudiante, no es trabajador. Eso es lo que sostiene el lenguaje, las relaciones humanas. Si yo no estoy obligado a decir “buen día” nunca, el lenguaje se empobrece, se empobrecen las relaciones humanas, el desarrollo afectivo. Si uno nunca le dice a una persona “te amo” porque no tenés ese sentimiento, ¿a quién le vas a decir?, ¿a la pared? Y bueno, uno va evolucionando dentro de la cárcel. No es lo mismo estar preso a los veintitrés años que a los treinta. Yo me hice hombre adulto, hice mis mejores amigos, me salieron canas... Eso es para toda la vida. Aquí en mi casa a veces me toman el pelo porque se nota esa “cultura de preso” y lleva mucho tiempo reencontrarse con la sociedad. Cuando yo salí, por ejemplo, no conocía el dinero. No sabía cuánto valían las cosas. No me animaba a cruzar la calle. Miraba un auto a cincuenta metros y me quedaba como un niño, me tenían que llevar de la mano. Salí de la cárcel y me fui a vivir con mi hermana que vivía con su marido, entonces un día me dijeron: “Mirá, cuando vayas al baño, podés dejar la puerta abierta aquí, en casa, pero en

otra casa la puerta del baño hay que cerrarla”. Porque yo en la cárcel tenía la puerta abierta. Son cosas mínimas, pero cuesta habituarse, y si además uno se traslada a otra sociedad, irse a vivir a Suecia, donde uno no entiende nada, ni una palabra, y además hay otras normas, otras costumbres... Pero vuelvo a la cárcel: saber lo que pasaba afuera era muy difícil. Los familiares podían visitarte una vez cada dos semanas a menos que estuviéramos castigados y tenían poca información por la censura. En aquella época muchos familiares estaban exiliados en Europa, mandaban casetes con información, entonces juntábamos información de todo el país de a poquito. A veces era información atrasada. Por ejemplo, cuando salí de la cárcel y llegué a Estocolmo la gente me preguntaba “¿qué necesitas?” y yo les decía que necesitaba información. No sabía cómo había terminado la guerra de Vietnam y me decían “pero eso terminó hace más de diez años”. No dejaban entrar ningún periódico, salvo algunas revistas de chimentos como *Gente* y *Claudia*. *Claudia* era una revista para mujeres que traía chimentos, moda... Nosotros nos habíamos hecho especialistas en leer *Claudia*, porque así alguna noticia se sabía, al menos.

Bruno: Bueno, yo soy Bruno y quería saber si cambió tu opinión política luego del encierro.

CL: Sí. Digamos que nosotros, los tupamaros, creíamos en una transformación violenta de la sociedad. Todos fracasamos. La experiencia de vivir en Suecia fue muy importante. No es que me haya transformado en un sabio político, sino que te cambia el simple hecho de vivir en una sociedad que funciona, donde se respetan los derechos, donde todo el mundo tiene derecho a la salud, al techo, a la educación y esos derechos se cumplen. Eso es así. Si te quedas sin techo, vas a la oficina social y te dan un lugar para vivir. Entonces, yo seguí votando a la izquierda, siempre. He participado en campañas electorales aquí. Siempre he votado a la izquierda. He ocupado un cargo en el gobierno de izquierda del 2009: fui viceministro de Educación y Cultura y después director de la Biblioteca Nacional. No tengo ninguna militancia partidaria. Eso implica una disciplina que yo no estoy dispuesto a cumplir. Creo que las transformaciones hay que buscarlas por la vía constitucional y electoral, pero hay sociedades donde eso no es posible. Hay sociedades donde no hay constitución y no

se respeta la constitución. Basta prender la televisión para enterarse de que hay países en guerra, con hambre, con injusticias inmensas y yo no puedo condenar a quien se resista violentamente a esas injusticias. En Uruguay el movimiento Tupamaro hoy es un movimiento legal. El presidente Mujica es uno de los fundadores de los tupamaros y nos hemos reciclado hacia la vía legal.

Blanca: *Te quería preguntar qué te enseña la militancia.*

CL: Yo pertenezco a una generación de viejos que desde los dieciséis años nos preocupábamos por la política. Eso implica que uno tiene que estar informado. Uno no puede opinar si no está bien informado. Eso conduce a estudiar las noticias del día y estudiar historia, algo de economía hay que saber: qué es lo que vende el país, qué es lo que compra, eso conduce a la filosofía. Éramos una generación de, perdón por la palabra, “pendejos sabiondos”. Cuando abrías la boca te equivocabas y te daban un palo. Tenías que saber lo que decías. Digo esto porque yo he sido docente en la universidad privada y pública y me asombraba lo poco que saben los estudiantes de cualquier cosa que tenga que ver con política. Yo llegué a Suecia y al mes sabía el nombre de todos los ministros, pero si acá en Montevideo salgo a hablar con los jóvenes y les pregunto los nombres de los ministros de hoy, no lo saben y no les interesa saberlo. La militancia tenía eso. Y probablemente lo tenga todavía: uno tiene que saber. No basta con leer un libro. Uno tiene que ir a buscar la información. Hay que investigar dónde está la información. Yo todavía tengo el vicio de estar informado. Todas las mañanas leo la prensa uruguaya, después leo, en este orden: ¡Atenti! *Perfil*, *La Nación*, *Clarín* y *Página 12*. Todas las mañanas. Por lo menos veo los titulares. No estoy al tanto del detalle de lo que pasa en Argentina, pero sí tengo alguna idea de lo que se discute, cuáles son las dificultades, el precio del dólar, el gol de Messi anoche. La militancia dejaba eso. Hasta el 2015 fui director de la Biblioteca Nacional y eso es un trabajo de tiempo completo. Tengo setenta y un años, no me siento en condiciones de tener actividad política, no tengo ganas, me ocupo de mi familia, escribo algo, organizo mi archivo y participo de algunas cosas como esta actividad con ustedes, en algún congreso virtual que hay ahora en octubre, ayudo con las traducciones de mi obra al italiano y con eso tengo la vida completa.

Cecilia: *¿Qué significa para vos haber sido docente y director de la Biblioteca?*

CL: Fui docente pero no profesor. No tengo ningún título. Aunque no lo crean, daba matemática. Como necesitaba trabajar en Suecia, me ofrecieron dar clases y dije que no. En sueco no me animaba. Yo estaba muy pobre. Comía una vez por día y me ofrecían trescientas coronas la hora. Fue una experiencia que me ayudó a conocerme a mí mismo. Un docente no puede creerse superior. Tiene que respetar a los alumnos. Dar clases a adultos suecos me daba una superioridad que me permitió aprender mucho sueco. Los alumnos me iban enseñando palabras nuevas, expresiones, frases. Como docente en Montevideo di clases en una universidad privada. Yo tenía que enseñarles a escribir, porque estaban haciendo la Licenciatura en Ciencias de la Educación y tenían muchas dificultades para escribir. Al principio yo tenía algunas dificultades porque eran veinteañeros y yo los trataba como adultos, pero ellos se consideraban adolescentes. Después nos fuimos entendiendo y quedamos amigos hasta el día de hoy. Hace tres años fue la última vez que ejercí la docencia en un curso de dramaturgia en la universidad pública y no fue una experiencia gratificante. Yo tenía en ese momento sesenta y ocho años y la alumna más joven tenía dieciocho. Entre ella y yo había cincuenta años de diferencia. Los problemas de comunicación eran enormes. No nos entendíamos y no era culpa de ellos. Cuando terminó el curso dije “no vuelvo más a la docencia”.

Y como director de la biblioteca... Es una experiencia maravillosa. Yo no sabía nada de la Biblioteca Nacional. Es un cargo de confianza política, igual que en Argentina. Lo designa el poder ejecutivo, el presidente de la república. Aprendí mucho sobre nuestra Biblioteca Nacional y sobre qué es una biblioteca nacional. Conozco bastante bien la Biblioteca Nacional argentina. Una biblioteca nacional forma parte de la identidad de una sociedad. En Argentina se guarda todo lo que se publicó desde la época colonial hasta lo que se publicó ayer. La pregunta que uno se hace es qué pasaría si desapareciera una biblioteca nacional. Bueno, dejaríamos de ser como somos. Porque está la memoria escrita de la sociedad. Fue una experiencia muy importante para mí y creo que, con total modestia, aporté

algo a la sociedad uruguaya. Hicimos investigaciones originales de literatura, historia, geografía. Recuperamos archivos: el archivo de un escritor que estaba en la casa de sus hijos. Elaboramos una política activa de ir a buscar los archivos para que quedaran en la Biblioteca Nacional para siempre, así no se pierden ni se deterioran. Es muy cómico, porque hay familiares que no saben la importancia que tiene el archivo, pero hay otros que se niegan a entregarlos y hay que explicarles que en una casa los archivos se deterioran y en la Biblioteca Nacional no. Allí están para siempre.

Magalí: *A mí me surgió una consulta con lo que contabas en la novela, sobre cómo viviste vos la docencia dentro de la cárcel.*

CL: No fue docencia. Fue un acto de solidaridad, de compañerismo. Yo tenía un compañero de celda que era un dirigente sindical importante, un campesino, que apenas había ido a la escuela y tenía dificultades para escribir. Cuando él llegó a mi celda me dijo que quería escribirle a su hija adolescente y no sabía cómo. Yo nunca había dado clases de nada. Conseguí un libro de gramática para primer año de secundaria y nos hicimos un plan. Todos los días de 15:00 a 16:30 yo le daba una clase en un pizarrón, que era la pared pintada. Era un campesino bien organizado, tenía su cuadernito. Nosotros estábamos juntos todos los días en una celda pero a las 15 estaba con su cuaderno, lápiz, goma. Después de unos meses terminamos el libro de gramática y terminó el curso. Leía en voz alta y le escribía cartas a su hija. El día que terminó el curso hicimos una fiesta en la escuelita que era la celda. No sé qué hicimos. Una cosa distinta para festejar el fin de curso. Creo que fue mi mejor alumno porque es increíble la experiencia de un hombre que no se puede comunicar por escrito con su hija y después de seis meses ver cómo puede hacerlo. Es como ver el conocimiento surgiendo como un fuego que crece. Tenemos una relación afectuosa que no está basada en la política, está basada en esa experiencia. Él se sintió crecer y después leía por su cuenta. Ver cuando una persona accede, se hace con el conocimiento, esa persona ahora es autónoma, es independiente, tiene un conocimiento propio.

Jorge: *Hola, Carlos, ¿cómo nos ayudarías a los jóvenes que queremos empezar a escribir?*

CL: Para escribir hay que leer mucho. Es la primera etapa. Uno va eligiendo qué es lo que le gusta pero también sobre qué va a escribir. Yo pienso que uno leyendo descubre los libros que le gustan. Uno elige a los maestros que admira y quiere parecerse a esos maestros. Los lee con amor, con envidia y trata de aprender de ellos, ver cómo escribieron. Voy a poner un ejemplo. Yo escribí una novela que se llama *El camino a Ítaca* y yo quería que se pareciera a una novela que se llama *Viaje al fin de la noche* de Louis-Ferdinand Céline. La leí muchas veces y cuando mi novela se publicó, la crítica en Uruguay dijo: se parece a *Viaje al fin de la noche*. A mí me pareció un honor porque no quería ser original, quería ser parecido. Hay que escribir mucho y no hay que desanimarse. Hasta que uno encuentra una vocecita propia con la que dialogar, una vocecita interna.



Reseñas

Pascua Canelo, Marta (2025). *No por no ver no veo: Poéticas del ojo en la literatura hispánica del siglo XXI escrita por mujeres.*

Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 375 págs.

Juliana Piña

University of Notre Dame, Estados Unidos

jpina@nd.edu • orcid.org/0009-0006-5827-9245

En 2021, las escritoras Lina Meruane y Guadalupe Nettel fueron convocadas a participar del diálogo “El ojo en la literatura” en Casa América (Madrid) donde compartieron, intercambiaron y engordaron sus archivos literarios de ceguera, en los que cada una venía trabajando en solitario desde hacía décadas. Entre la lectura en voz alta de textos propios, las anécdotas fruto de la investigación y las escenas autobiográficas, las dos casi ciegas, para usar la nomenclatura de la chilena, reponían un archivo escaso, predominantemente masculino, de escritores y escritoras invidentes o en camino de serlo y reflexionaban sobre sus puntos ciegos (¿dónde están, por ejemplo, las personas que asistieron en las tareas intelectuales o domésticas a los invidentes?) y sus zonas iluminadas, dispuestas para mostrar ciegos autónomos y con otra clase de visión (compensatoria, superior) más desarrollada. En ese archivo están las palabras de Borges, las cartas que se mandaban Mistral y Brunet, *El arte de ver* de Huxley, el trabajo intelectual y activista de la sorda además de ciega Yvonne Pitrois, y los ensayos de las dos interlocutoras latinoamericanas sobre estos temas. El acto de dar a ver al público, de socializar con otra casi ciega, y de revelar el detrás de escena de la formación de un archivo de la ceguera permite, de buenas a primeras, poner en evidencia algunos

trazados que dejan ver las omisiones más resonantes del archivo. ¿Por qué hay tan poca presencia femenina en este archivo de la ceguera? ¿Por qué los y las invidentes rechazan compartir sus dolencias, sus avances y retrocesos con los tratamientos, su relación con el trabajo de la lectura y la escritura de la mano de unos ojos deficientes? Y ¿por qué hay tanto espacio destinado a la imaginación estereotipada y paranoica de videntes miedosos de perder su órgano máspreciado para escribir?

Asimismo, ese acto de encuentro y de intercambio de materiales entre dos escritoras que venían trabajando en una misma tarea a la par y en solitario –a ciegas– consolida una tendencia que el nuevo libro de Marta Pascua Canelo, *No por no ver no veo: Poéticas del ojo en la literatura hispánica del siglo XXI escrita por mujeres*, mapea, fundamenta y organiza. Mediante la observación de un desplazamiento de las poéticas de la mirada hacia las poéticas del ojo, la investigadora española indaga en las conexiones entre el motivo del ojo (torcido, enfermo, partido, extirpado) en la literatura contemporánea hispanoamericana y la perspectiva de género en obras publicadas en los últimos quince años. La inquietante persistencia con que el tropo del ojo deficiente se incorpora en la literatura actual escrita en español induce la sospecha de que no se trata meramente de una línea temática, sino de la emergencia de nuevas estéticas y formas de narrar. En efecto, esta investigación tiene una forma desviada de aportar al archivo compartido de las casi ciegas, pues si bien rebusca en las genealogías oftalmológicas de los ficheros literarios en busca de indicios de miopía, estrabismo o cataratas, su mayor aporte consiste en delinear la zona brumosa desde la cual esta literatura extraña nuestra matriz sociocultural ocularcéntrica, patriarcal y capacitista. Pascua Canelo identifica una escala de grises, una franja de difícil diagnóstico entre el ver bien y el no ver, desde donde la literatura, mayoritariamente femenina, le baja el párpado a ese gran ojo omnisciente (masculino, imperial) que vigila el normal funcionamiento de las políticas de estandarización de la mirada.

Este trabajo de investigación, que consta de cinco capítulos, dos de los cuales están dedicados al análisis del corpus literario, hunde sus raíces en la noción de falogocularcentrismo (Jay), la concepción de escritura como mirada miope (Cixous) y la convicción de que, así como existe una *male*

gaze (Mulvey), debe existir una *female gaze* fraguada desde las disidencias respecto de la mirada hegemónica, que acota nuestra imaginación visual y vigila con celo el mantenimiento de nuestra estrechez de miras. En particular, este libro participa de la reflexión sobre las relaciones entre cuerpo/corpus y género en la escritura (Torras, Ostrov, Preciado) y propone que las poéticas del ojo inscriben en los discursos dominantes la materialidad del órgano de la vista y de sus códigos de visión alternativos. Con todo, a pesar de la transversalidad de la teoría de género, la metodología empleada en este estudio es decididamente interdisciplinar; abarca, además, los estudios literarios y culturales, la filosofía de la mirada, los estudios del cuerpo, la teoría *crip* y los estudios sensoriales, en los que, según las “Palabras finales” de la autora, la crítica habrá de aventurarse en los próximos años.

Mediante la convergencia entre la línea del pensamiento filosófico occidental y lo que la autora llama el giro visual en el siglo XXI, el primer capítulo, “Hacia una cultura de la mirada”, sienta las bases para, en lugar de proponer un desplazamiento de la visión como sentido predilecto, hacer notar, en cambio, los desbordes en el registro de lo visible. Se argumenta que en la actualidad el campo de visión se amplía y deja ingresar elementos que antes eran imperceptibles para la mirada estándar. Por otro lado, se recorre, desde los estudios culturales y literarios, la relación entre visión y ceguera con origen en la tradición clásica, pasando por figuras como las de Homero, Milton y Borges, para proponer la hipótesis de que la ceguera se configuró como un tropo cultural y discursivo exclusivamente masculino. La anexión de esta singularidad al patrimonio de los hombres obedece – advierte con agudeza Pascua Canelo – a que aquí la ceguera no es (solo) un defecto, sino una adición: se gana una nueva visión, un ver más allá. Para ello, la cofradía de los poetas ciegos debía amputar la experiencia física de la disminución de la vista, así como de la necesidad de personas de apoyo intelectual y/o doméstico. Mientras tanto, la ceguera femenina no participaba del mismo prestigio que la masculina y, de la misma manera en que se hacía con otras experiencias corporales femeninas, se escondía. Así, concluye la autora,

[...] como consecuencia de esta asimilación con la enfermedad, con el dolor y con la pérdida, y debido a esa falta de estatus literario, las mujeres han sido históricamente arrebatadas del relato de la ceguera y quieren ahora tomar las riendas de sus cuerpos y de sus discursos. (p. 83).

Es bajo esta premisa que debe pensarse la intervención de este estudio en el archivo literario y cultural de la ceguera femenina.

El capítulo segundo se ocupa de una fundamentación y una descripción de la metodología para el análisis del corpus literario. Identifica en el falogocularcentrismo (Jay), punto de encuentro entre el ocularcentrismo y el patriarcado, la barrera entre el *logos* y las mujeres, al tiempo que señala cómo el feminismo (sobre todo el francés del siglo pasado) peleó su acceso a la toma de la palabra y el ejercicio de la mirada propia. La batalla, sin embargo, no involucra solo la inversión entre objeto y sujeto de la mirada, sino también la construcción de nuevos y múltiples marcos de visión por fuera de los patriarcales. Además, este capítulo discute las formas en que el cuerpo y el corpus se relacionan y se imbrican mutuamente, abogando por una noción de escritura como textualización del cuerpo sexuado, es decir, una escritura del cuerpo femenino o disidente que exhiba sus desvíos ya sea en el nivel temático y/o en el formal. Las poéticas del ojo que le interesan a Pascua Canelo textualizan cuerpos enfermos y anómalos que se distancian de una noción de cuerpo como lugar del goce y del deseo, y se acercan a una donde el cuerpo es un lugar incómodo, dañado o discapacitado. Por ello, la convergencia entre los estudios de género y los estudios de discapacidad resulta clave para las poéticas del ojo por donde circulan y se expresan las casi ciegas. El capítulo tercero, “Las escrituras del ojo en el siglo XXI”, establece y fundamenta los rasgos comunes de las obras que conforman el corpus de estudio. En un primer nivel, ubica la tematización de las miradas defectuosas que integran la escala de grises entre el ver bien y el no ver, así como las políticas feministas y anticapacitistas que se advierten junto con estas visiones deficientes. En un segundo, se encuentran los rasgos formales que el corpus comparte, a saber: la hibridación genérica, la fragmentación discursiva, la experimentación textual y la inscripción autorial. Los últimos dos capítulos,

destinados al trabajo con los textos, combinarán estos dos niveles permanentemente para fortalecer y dar coherencia al análisis.

El capítulo cuarto, destinado a las poéticas del ojo enfermo, se concentra en la narrativa de Guadalupe Nettel y de Lina Meruane. Partiendo de la biografía clínica de las escritoras, la autora aborda cómo las escrituras del yo (*El cuerpo en que nací* en un caso, *Sangre en el ojo* en el otro) se convierten en una plataforma para recuperar las voces acalladas por el poder clínico-capacitista. Apoyándose en las lecturas previas de Carlos Ayrám y Lorena Amaro, la investigadora hace foco en la forma en que ambas escritoras latinoamericanas asumen su discapacidad en lugar de corregirla, y en cómo rehúyen la integración forzada a un sistema que las quiere productivas, capaces y normales. Además de narrativas del yo, el capítulo cuarto también se ocupa de las autoficciones ensayísticas de Miren Agur Meabe y Mercedes Halfon. De la primera, se analiza *Un ojo de cristal*, narración en la cual se recurre al archivo literario y cultural para ensayar una “genealogía de la mirada tuerta” (p. 253), en la que la autora pueda formar comunidad. Por otro lado, este texto también puede ser considerado una “prótesis narrativa” (p. 256) puesto que remeda con su materialidad la falta del cuerpo disfuncional de Miren Agur Meabe. Por último, el recorrido por *El trabajo de los ojos* de Mercedes Halfon, un texto fragmentario sobre la enfermedad ocular, comprende los modos en que la mirada patologizada y disidente desarticula tanto la hegemonía de lo visual como los modelos narrativos predominantes.

Por último, el capítulo quinto se ocupa de las poéticas del ojo fracturado, es decir, de aquellas propuestas estéticas que rompen y que corrompen los discursos y relatos que se pretenden continuos, íntegros y rectos. Mediante el análisis del foto-libro *Ojos que no ven* (2019) de Paz Errázuriz y Jorge Díaz y los ensayos de *Zona ciega* (2021) de Lina Meruane, Pascua Canelo tuerce el rumbo del archivo de la ceguera hacia zonas de displacer donde la biología y la narrativa de los desvíos ópticos nos confronta con una realidad en blanco y negro, o con una realidad opaca. En el caso de Meruane, se pone el foco en las conexiones entre los activismos y la violencia estatal para sugerir que en la calle hay un desplazamiento en el eje de la disputa política que supo ser por la palabra

y ahora lo es por los regímenes de visibilidad, tal como lo demuestra el colectivo LASTESIS. Por su parte, los textos *El nervio óptico* (2017) de María Gainza y los relatos “Ambliopía” de Verónica Gerber y “Distancia focal” de Daniela Bojórquez, alumbran el fuerte vínculo de las poéticas del ojo con las artes visuales. En el caso de la “novela-museo” (Ares) de Gainza, se trata de la exploración de las relaciones entre literatura y pintura atravesada por la pregunta acerca de la visión y la ceguera. En el caso de las escritoras mexicanas, hay una búsqueda por transmitir el desenfoque y la falta de nitidez en general a pesar de los soportes brindados por las tecnologías oftalmológicas.

No por no ver no veo no es solamente un estudio completo y súper bien informado sobre el no ver bien en la literatura hispanoamericana escrita por mujeres, sino sobre todo una meditada intervención política en un archivo que permaneció históricamente fuera del campo de visión, el archivo de las casi ciegas. Además de reunir un corpus considerable y heterogéneo (lo que aporta visibilidad y lazos de comunidad), este libro se ocupa de articular una sólida metodología interdisciplinaria, donde a su vez se reúnen los aportes de los estudios feministas, los estudios *crip*, los estudios del cuerpo y la filosofía, entre otras disciplinas. El acierto mayor de este texto es probablemente el de permanecer en una franja intermedia entre dos extremos (el ver, el no ver) y aprovechar a su favor la indefinición, el desenfoque y la opacidad que tiene pararse en la escala de grises.

ACERCA DE ESTA REVISTA

El *Boletín GEC* tiene el objetivo de dar a conocer y difundir (con política de acceso abierto) trabajos inéditos y originales. La cobertura temática es amplia y se reciben contribuciones (en español) sobre problemas de teoría literaria, crítica literaria y sus relaciones con otras disciplinas. Dentro de ese campo, pueden proponerse a veces Dossiers monográficos sobre temas relevantes para el público al que se dirige, fundamentalmente la comunidad científico-académica. Aparte de artículos, la revista acepta entrevistas, reseñas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Se publican dos números por año (junio y diciembre) solamente en formato electrónico.

Proceso de evaluación por pares

Boletín GEC considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional.

El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación por parte de dos pares externos, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). El comité editor sigue la decisión de los evaluadores. Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Boletín GEC se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio

El equipo editorial de *Boletín GEC* revisa que las diversas colaboraciones no incurran en plagio, autoplagio o cualquier otra práctica contraria a la ética de la investigación y edición científica. Se utiliza el software Plagius (<https://www.plagius.com/es>).

Aspectos éticos y conflictos de interés

Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en *Boletín GEC* conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como al documento "Guide lines on Good Publication Practice" (Committee on Publications Ethics: COPE). Para más detalles, por favor visite: [Code of Conduct for Journal Editors](#) y [Code of Conduct for Journal Publishers](#)

Política de acceso abierto

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.
https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolsillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons <http://www.creativecommons.org.ar/>

- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto.
<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation>
- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación
<https://sfdora.org/read/es/>
- Ley 26899 Argentina. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm>
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica <https://www.helsinki-initiative.org/es>

“¿Qué es el acceso abierto?

El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, vídeo y multimedia. [...]

Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto.”

De: <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-es-acceso-abierto>

Política de preservación

El Boletín GEC se encuentra en el Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo, en el Sistema Nacional de Repositorios Digitales (SNRD) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación y en la Base de Datos Unificada (BDU2).

La información presente en el "Portal de Revistas de la Universidad Nacional de Cuyo", es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y espacio en la nube. Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos distintos ubicados en el mismo servidor. Esta copia se realiza en uno de los discos rígidos y en la nube cada 24 horas, sin compresión, salvo para la copia de la base de datos, y sin encriptación. Semanalmente, el contenido de este disco rígido es copiado al segundo disco rígido. Para las copias en la nube de google se almacena la base de datos, el árbol web del sistema OJS y los archivos pdf de los artículos de las revistas. El sistema OJS tiene incorporada una herramienta de exportación de artículos y/o números para que los gestores de cada revista puedan hacer una copia de los mismos en el momento en que lo prefieran. De esta manera se cuenta con un nivel extra de protección de los datos, que es independiente de la programación y recursos físicos expuestos en el presente documento.

Historial de la revista

El *Boletín GEC* fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la

Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el Boletín: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Birutė Ciplijauskaitė, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoro, José Luis García Barrientos, Élica Lois, Laura Scarano. A partir del número 6 de 1993, se incorporó la sección "Notas" y posteriormente comenzaron a incluirse también entrevistas.

En 2012, luego de unos años de interrupción, el Boletín volvió a publicarse (con periodicidad anual) y se incorporó la novedad de convocar (aunque no de forma excluyente) números monográficos. En 2016, el comité editorial decidió iniciar el proceso de ajuste a los estándares internacionales de calidad para revistas científico-académicas. Se conformó un Consejo asesor y evaluador, y los trabajos comenzaron a pasar un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. Además, el Boletín comenzó a publicarse en versión electrónica a través de OJS y adoptó una política editorial de acceso abierto. En el segundo número

La revista fue dirigida por Emilia de Zuleta hasta el año 2000. Entre 2000 y 2015, alternaron en las tareas de dirección y edición Gladys Granata, Blanca Escudero, Mariana Genoud y Susana Tarantuviez. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

En 2019, el Boletín comenzó a publicar dos números por año, según los siguientes períodos de cobertura: enero-junio, julio-diciembre.

Licencia y derechos de autor

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. Aquellos autores/as que tengan publicaciones en esta revista, aceptan los términos siguientes:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>
- Que sea publicado en el sitio web oficial de "Boletín GEC", de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido o hasta que el autor notifique su voluntad de retirarlo de la revista.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub, impreso; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.
- Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia de reconocimiento de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación en esta revista.
- Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede

producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto).

Directrices para autores/as

El Boletín GEC recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada Dossier y trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima para autores y evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras, los autores contarán con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS. Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista a través de la siguiente URL: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/user/register>. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese [aquí](#). Si tiene problemas durante el envío, pueden contactarse con boletingec@ffyl.uncu.edu.ar.

Además de artículos, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto al aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Durante el proceso, no olvide seleccionar la sección para la cual está realizando el envío. En el caso de que su envío sea un artículo, puede estar destinado a la sección Dossier (si hay convocatoria y su contribución se ajusta al tema propuesto) o a la sección Estudios (artículos de tema libre).

Ni los envíos ni su eventual publicación implican cargo monetario alguno para los autores, quienes (por supuesto) pueden pertenecer a instituciones ajenas a la entidad editora.

DIRECTRICES GENERALES DE PRESENTACIÓN

Si el trabajo se postula para una de las secciones con evaluación por pares (Secciones Dossier, Estudios y Notas) deben adjuntarse dos archivos durante el proceso de envío: 1) el trabajo completo, incluyendo los datos de autoría y 2) el trabajo sin datos de autoría. En ese segundo archivo, además de no colocar el encabezado correspondiente a los datos de autor/a, habrá que suprimir las autocitas tanto en el cuerpo textual como en listado final de referencias. Cada vez que haya una autocita en el cuerpo del texto, se colocará simplemente la palabra "Autor/a" en lugar del apellido. En las Referencias finales, se borrará además el título del texto citado.

-En todos los casos, se adjuntarán textos digitalizados en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 8 para las Referencias; Calibri 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacios para los artículos (sección Dossier y sección Estudios), incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 50.000 caracteres con espacios para las entrevistas; hasta 30.000 caracteres con espacios para las notas; entre 8.000 y 18.000 para las reseñas (que pueden incluir otras referencias bibliográficas, aparte del libro reseñado, para contextualizar sus aportes o realizar una revisión crítica).

-En caso de ser necesarias, las figuras, ilustraciones, tablas, fotografías o imágenes se colocarán al final del trabajo bajo el título "ANEXO". En la parte inferior de cada una de ellas, se especificará el tipo de contenido gráfico con su debida numeración (por ejemplo: Imagen 1, Imagen 2, Tabla 1, Tabla 2), además de una leyenda aclaratoria. Cuando corresponda, la leyenda debe incluir los créditos de autor y la fuente de donde ha sido tomada la imagen. Durante el proceso de envío, los autores deben garantizar que las imágenes u otros tipos de ilustraciones incluidas en su artículo cuentan con los debidos permisos de uso. El Comité Editorial podrá requerir

especificaciones o documentación adicional al respecto. Cada vez que el desarrollo del trabajo aluda a contenidos del Anexo, habrá que referir a ellos con su nomenclatura correspondiente: Imagen 1, Tabla 2, etc.

ESTRUCTURA DE ARTÍCULOS Y NOTAS

-Título escrito con altas y bajas (estilo oración).

-Título en inglés.

-Encabezado con datos de autoría: en renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y país (no usar siglas ni abreviaturas), correo electrónico (que será publicado) e identificador orcid. Si no posee orcid, puede registrarse fácilmente haciendo click en el siguiente enlace: [Ir a Orcid](#).

-Resumen en el idioma del artículo (200 palabras como máximo).

-Entre tres y cinco palabras clave.

-Abstract en inglés.

-Traducción de las palabras clave.

-Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).

-Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.

-Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

ESTRUCTURA DE RESEÑAS

-Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.

-Encabezado con datos de autoría: en renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y país (no usar siglas ni abreviaturas), correo electrónico (que será publicado) e identificador orcid. Si no posee orcid, puede registrarse fácilmente haciendo click en el siguiente enlace: [Ir a Orcid](#).

-Citas: se sugiere que las citas del libro reseñado no superen las 40 palabras; irán entre comillas y con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso irán en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

CITAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Para las citas y referencias, la revista sigue la 7.ª edición de las normas de la American Psychological Association (APA), con algunas adaptaciones. Para consultarlas, utilice el siguiente enlace que le permitirá descargar las normas completas: [NORMAS PARA ENVÍOS](#).



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución — debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.