



• 1

aniversario

Boletín de Literatura Comparada

E-ISSN 2683-8397
Número 50, vol. 1 (2025)
Mendoza, Argentina

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Boletín de Literatura Comparada

Número 50, vol. 1

Enero – junio 2025

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Centro de Literatura Comparada

Mendoza, Argentina

CC BY-NC-SA 4.0

Datos de la revista - Journal's information

BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA

Número 50, vol. 1, enero-junio 2025

Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775, e-ISSN 2683-8397

Licencia CC BY-NC-SA 4.0

Centro de Literatura Comparada, CLC

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras; Gabinete 305,

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza

Mendoza (C. P. 5500), Argentina

Teléfono: 0054-261-4135000- int. 2212

e-mail: centrolitcomp@gmail.com

web: [www.ffyl.uncu.edu.ar/clc](http://ffyl.uncu.edu.ar/clc)

Suscripciones y Canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza, Mendoza (C. P. 5500), Argentina

Fono/Fax: (261) 4135000, interno 2240, Mendoza, Argentina

web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Revista

Boletín de Literatura Comparada

a. I, n. 1 (1976) Mendoza, Argentina: Universidad

Nacional

de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CLC; Centro de
Literatura Comparada.

Número 50, vol. 1, enero – junio 2025

ISSN 0325-3775

e-ISSN 2683-8397

semestral

I. Literatura. II. Literatura Comparada. III. Teoría y Crítica

Literaria.



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

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

Contacto y redes:

Mail: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

***Boletín de Literatura Comparada* (BLC)**

Presentación

El ***Boletín de Literatura Comparada*** (BLC) aparece ininterrumpidamente desde 1976. Está subsidiado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo. En una primera etapa estuvo destinado a difundir principalmente las investigaciones de los miembros del Centro de Literatura Comparada (CLC) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. También ha dado lugar en sus páginas a la publicación de actas de congresos de la Asociación Argentina de Literatura Comparada (AALC) y a coloquios de la especialidad. En la actualidad, es una publicación de periodicidad semestral, con referato, abierta a la publicación de trabajos comparatistas escritos por especialistas del país y el extranjero. Se encuentra indexado en Latindex Catálogo 2.0, el Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, REDIB, Dialnet, MIAR, LatinREV y ERIHPLUS. Los números XXVI–XXVII (2001–2002), XXXVI (2011) y 45.2. (2020) ofrecen índices generales de la revista. Se obtiene por canje y venta.

Boletín de Literatura Comparada (BLC)

Presentation

The ***Boletín de Literatura Comparada*** (*Comparative Literature Bulletin*) has been published continuously since 1976, subsidized by the Department of Research, International and Postgraduate of the National University of Cuyo. At the beginning, its main objective was to publish the research conducted by the members of the Comparative Literature Center (CLC) of the College of Humanities of the Universidad Nacional de Cuyo. It has also published congress minutes of the Argentine Association of Comparative Literature (AALC) and colloquies in this field. Currently, it is a peer reviewed biannual journal, open to the publication of original research in the field of comparative literature by national and international specialists. It is indexed in Latindex Catálogo 2.0, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas, REDIB, Dialnet, MIAR, LatinREV, and ERIHPLUS. Issues 26–27 (2001–2002), 36 (2011), and 45.2 (2020) feature general tables of contents for the journal. It can be acquired through exchange and purchase.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	5
Normas para las contribuciones al BLC	8
EDITORIAL Y TABULA GRATULATORIA.....	11
Lila Bujaldón de Esteves	17
TABULA GRATULATORIA	18
ARTÍCULOS.....	25
Entre reflexión y admiración: un balance de mis lecturas de Ernesto Sábato	27
Between Reflection and Admiration: A Review of my Readings of Ernesto Sábato	27
Daniel-Henri Pageaux.....	27
El terremoto como reflexión sobre el pasado en <i>Después del terremoto</i> (2000) de Haruki Murakami y <i>Fractura</i> (2018) de Andrés Neuman	46
The Earthquake as a Reflection on the Past in <i>Después del terremoto</i> (2000) by Haruki Murakami and <i>Fractura</i> (2018) by Andrés Neuman	46
Matías Chiappe Ippolito.....	46
La novela contemporánea ante el mito del derrumbe	63
The contemporary Novel facing the Myth of Collapse	63

Jean-Paul Engélibert	63
Lía Mallol (Traductora del artículo)	63
María de la O Lejárraga y su exilio argentino	87
María de la O Lejárraga and her Argentine Exile	87
Isabel Lizarraga Vizcarra	87
Juan Aguilera Sastre	87
Acerca de la autoría en el testimonio histórico	111
About Authorship in historical Testimony	111
Javier Sánchez Zapatero	111
RESEÑAS	119
<i>Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas</i> (Edición, coordinación e introducción de Milena Rodríguez Gutiérrez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone). Valencia, Pretextos: 2024. 748 pps. ISBN: 978-84-19633-68-2.	121
Ricardo Armando Suárez	121
Basile, Teresa. <i>Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos</i>. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO: 2024. 466 pp. ISBN: 978-987-813-846-6.	125
Paula Simón	125



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 internacional ([CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)). 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. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. 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-sa/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: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las 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.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international ([CC BY-NC-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions -- You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>.

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25.467, Law No. 26.899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

Normas para las contribuciones al BLC

Extensión máxima del artículo: 7000 palabras. Incluir los siguientes elementos en español y en inglés: título; resumen de 250 palabras; cinco palabras clave. En hoja aparte enviar título, autor, institución a la que pertenece y dirección de correo electrónico que será publicada.

Aparato crítico:

Citas: cuando no sobrepasan las cuarenta palabras, van en el cuerpo del texto, entre comillas y sin cursiva. Si son más extensas, van en párrafo aparte con sangría izquierda de 2cm, sin comillas ni cursiva.

Notas: numeración corrida, con notas al pie.

Referencias bibliográficas: integradas en el texto; ejemplo: (González Fernández, 1998: 125–128). No utilizar notas para estas referencias.

Bibliografía: al final del trabajo, en orden alfabético y con sangría francesa; ejemplos:

Monografías y libros editados

APELLIDO, Nombre, *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre, *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre (eds.), *Título*. Lugar de edición: Editorial, año.

APELLIDO, Nombre, *Título*. Trad. Apellido, Nombre. Lugar de edición: Editorial, año.

Contribuciones en obras colectivas

APELLIDO, Nombre, "Título". En: APELLIDO, Nombre/APELLIDO, Nombre (eds.), *Título*. Lugar de edición: Editorial, año. pp. xx-xx.

Artículos en revistas

APELLIDO, Nombre, "Título". En: *Revista* volumen. número (año): pp. xx-xx.

Documentos en Internet

APELLIDO, Nombre, "Título", fecha. <[URL completo]>, fecha en que se visitó la página.

Si la contribución contiene reproducciones de imágenes, el autor debe hacerse responsable de conseguir los permisos de reproducción correspondientes.

Solamente se aceptarán contribuciones originales, no presentadas simultáneamente a otra revista y que no hayan sido publicadas antes en ningún idioma ni tipo de formato. Es un requisito fundamental que las mismas posean un claro enfoque comparatista. La aceptación de artículos para publicación está sujeta a arbitraje de evaluadores internos y externos. El proceso de evaluación es anónimo y doble ciego.

Las contribuciones pueden ser enviadas para evaluación por correo electrónico, en formato .doc, a cualquiera de las siguientes direcciones: centrolitcomp@gmail.com o bhc@ffyl.uncu.edu.ar.

Directora

[Lila Bujaldón de Esteves](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editora Asociada

[Paula Simón](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Secretaria de Redacción

[Belén Bistué](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Consejo Asesor

[Assumpta Camps](#) (Universidad de Barcelona, España)
Shawn Doubiago (University of San Francisco, Estados Unidos)
Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
[María Rosa Lojo](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
Alfredo Luzi (Universidad de Macerata, Italia)
[Jean-Marc Moura](#) (Universidad de Lille III, Francia)
Emilia Puceiro de Zuleta (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)
Christoph Rodiek (Universidad de Dresde, Alemania)
Gloria Videla de Rivero (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Comité Editorial

Eleonora Barchiesi, Universidad de Cuyo
[Mariela Calderón](#), Universidad Nacional de Cuyo
Graciela Caram, Universidad Nacional Cuyo
Gonzalo Córdoba, Universidad Nacional de Cuyo
Paula Ferreira, Universidad Nacional de Cuyo
Claudia Garnica, Universidad Nacional de Cuyo
Patricia López Rodríguez, Universidad Nacional de Cuyo
Lía Mallol, Universidad Nacional Cuyo
[Melisa Stocco](#), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
María Ester Vaquez, Universidad Nacional Cuyo

Gestor OJS: [Lorena Frascali](#) (Universidad Nacional de Cuyo, Área de Revistas Científicas y Académicas, Argentina)

Diseño gráfico: [Clara Luz Muñiz](#) (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

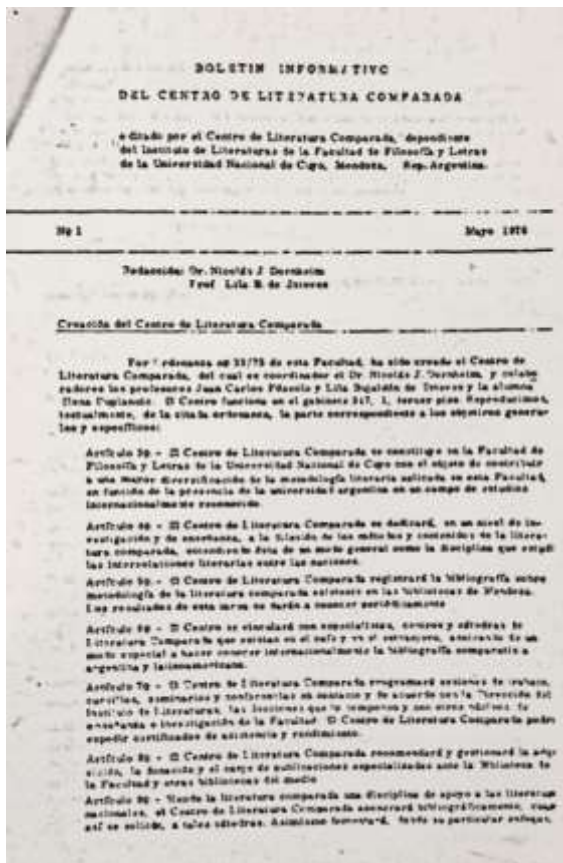
Revisión ortotipográfica y de estilo: [Ana Federica Distefano](#) (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)



EDITORIAL Y *TABULA GRATULATORIA*

La Editorial de esta primera parte del número 50 (2025) del *Boletín de Literatura Comparada* no puede dejar de recordar los comienzos de la revista a la que acompañamos entonces en una forma tal vez ingenua y germinal, pero a la vez con gran entusiasmo pionero.

Los primeros pasos de la revista la unieron estrechamente a la creación en 1975 del Centro de Literatura Comparada (CLC) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. De hecho, la primera página de aquel *Boletín Informativo* –mecanografiada y en tamaño de hoja oficio– estuvo destinada a transcribir textualmente la Ordenanza de la Facultad que regiría actividades y objetivos del nuevo Centro. Entre ellos, sobresalía el registro bibliográfico “sobre la metodología de la literatura comparada existente en las bibliotecas de Mendoza”, resultados que debían darse a conocer periódicamente.



Fuente: archivo personal de Lila Bujaldón.

A continuación de la Ordenanza, ese número 1, aparecido en mayo de 1976, ofrecía seis largas páginas con los títulos hallados sobre “teoría de la Literatura Comparada”, entre los que convivían nombres de críticos señeros como René Étiemble, René Wellek, Fernand Balensperger, Marcel Bataillon, Jean Marie, Hugo Dyserinck, Claudio Guillén, Marius F. Guyard, Werner Friederich y Alejandro Cioranescu. El *Boletín Informativo* cerraba con “informaciones comparatistas” que alertaban sobre cursos y proyectos afines que se estaban desarrollando en la Facultad.

Tres años después, la creciente aparición de notas –vuelos artículos– y proyectos ocupó el desde entonces denominado *Boletín de Literatura Comparada*, un cuadernillo anual, el Año III, número 1-2 de diciembre de 1978, con artículos, reseñas e informaciones comparatistas, bajo la redacción de Nicolás J. Dornheim, Lila Bujaldón y Elena Duplancic. Una de las falencias puestas de relieve por el profesor N. J. Dornheim en el *Boletín de Literatura Comparada* (BLC), respecto de la precaria situación de la Disciplina en la Argentina –a saber, la ausencia de publicaciones periódicas especializadas–, comenzaba así a subsanarse y marcaba un hito hacia la institucionalización de la Literatura Comparada en nuestro país. En los primeros años, el BLC estuvo muy centrado en la publicación de los resultados de investigaciones llevadas adelante en el CLC, así como de simposios y actas de congresos organizados desde el mismo, tal como lo muestran los Índices Generales aparecidos cada diez años en la revista. Paulatinamente, el BLC incorporó la producción de colegas de todo el mundo y con ello nuevos impulsos, direcciones y discusiones de la Disciplina. Las indexaciones y el formato digital que la ha transformado en una publicación de acceso abierto no han cambiado la especificidad de sus contenidos.

Muestra de ello son los artículos que acompañan conmemorativamente este número 1 del volumen 50 (2025) que hoy presentamos, dedicados a la relectura de los clásicos en clave comparatista, el exilio, la tematología, las catástrofes históricas y la teoría literaria. Sin forzarlo, mágicamente el eje de los contenidos de las diferentes y valiosas contribuciones ha girado desde espacios culturales lejanos, como Japón y Europa, hacia la Argentina y, además, hacia Mendoza, cuna de la revista festejada.

Daniel-Henri Pageaux, maestro, colega y amigo fiel del BLC, revisita en el artículo que abre este número 50 su amistad crítica con el escritor Ernesto Sábato. Los recuerdos personales

con el autor de *Sobre héroes y tumbas* que D-H. Pageaux comparte generosamente, aumentan el valor de la discusión sabatiana sobre las relaciones con el surrealismo, el mito de Orfeo, con la pintura, la filosofía y los temas religiosos que propone el comparatista francés. Después de la lectura de estas páginas sobre E. Sábato quedan el deseo y la urgencia de volver a sus obras, a casi quince años de su partida.

Matías Chiappe nos propone los textos de dos autores, uno japonés y otro argentino-español, que escribieron sobre el terremoto. Se trata del conocido escritor Haruki Murakami y de Andrés Neuman, de multifacético origen y formación cultural. Desde una reflexión general sobre el desastre de la mano de Susan Sontag, quien universaliza la catástrofe como reveladora de aspectos ocultos de la condición humana, M. Chiappe nos remite a la tradición literaria japonesa en que el terremoto es protagonista y analiza en los cuentos de Murakami de *Después del terremoto* (2000) la función de la memoria y el recuerdo. El título de la novela de A. Neuman, *Fractura* (2018), alude a la forma de narrar el pasado, recordado no en forma lineal, sino como producto de ondas en expansión y réplicas, en lenguaje sísmico, que entrelazan vidas de personajes y acontecimientos históricos. Esto sucede no solo con el protagonista Watanabe, sobreviviente de Hiroshima, sino también con sus cuatro amantes que enfrentaron eventos traumáticos como consecuencia de la Guerra Civil Española y la Dictadura Argentina de 1976.

Un lector mendocino no puede dejar de sentirse convocado por escritos sobre el terremoto, desde una región sísmica que ya acarrea el trauma de la destrucción de la ciudad en 1861, a la vez que tematológicamente, se prepara para enfrentar, en la traducción de la colega Lía Mallol, el mito del derrumbe, desarrollado en este número del *BLC* por Jean-Paul Engélibert en su artículo sobre el colapso global en muy recientes novelas norteamericanas, italianas, francesas e

inglesas. El autor nos ofrece las características del mito: su carácter repentino y global, su aspecto definitivo y su antropocentrismo, fruto de causas naturales y por ende de la fatalidad. Paralelamente analiza algunas ficciones que con afilada crítica desarticulan las condiciones socioculturales y políticas ocultas que subyacen al desmoronamiento, contraviniendo así el enfoque mítico oracular.

Mendoza junto al exilio de María de la O. Lejárraga vuelve a aparecer en el valioso artículo sobre la trayectoria de la excepcional escritora española que nos ofrecen Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizarraga Vizcarra, ambos profundos conocedores de su obra. María de la O. Lejárraga vivió desde 1951 hasta su fallecimiento en 1974 en Buenos Aires. La existencia de estos últimos años se entrelaza también con Mendoza, ya que en repetidas ocasiones pasó temporadas en las termas de Cacheuta y en la propia ciudad, donde se relacionó con artistas como Julio Perceval, músico relevante para la organización de los estudios musicales en Universidad Nacional de Cuyo. Ambos autores del artículo participaron en forma virtual en el simposio en conmemoración de los 150 años del nacimiento de la escritora organizado por el CLC y el Consulado de España en 2024.

Finalmente, Javier Sánchez hace un aporte desde la teoría literaria sobre la triple condición del autor en la literatura testimonial –como testigo, víctima y sobreviviente–, poniendo sobre la mesa la cuestión del pasado, del recuerdo, de la memoria colectiva, sobre todo centrados en las catástrofes históricas, muy en contacto con la violencia y las experiencias traumáticas como la guerra, el exilio, el genocidio o la estadía en un campo de concentración. En este plano de la teoría literaria, ampliada a la interpretación histórica, es muy enriquecedor mencionar el desarrollo que M. Chiappe, en el artículo ya mencionado, propone del concepto japonés “kintsugi” a raíz del análisis de la novela de A. Neuman. Este

término alude al pasado común que une a los afectados por las distintas fracturas históricas a lo largo del tiempo, más allá de sus contextos particulares. El “kintsugi” alude a la práctica de los ceramistas que conservan las quebraduras sufridas por los objetos, insertando en las grietas polvo de oro, ya que dichas grietas son consideradas elementos constitutivos posteriores a la de destrucción y forman parte importante de su historia. No borrar las cicatrices, aceptar las heridas, son nociones traspuestas a la historia global desde la práctica japonesa del “kintsugi” para mostrar cómo individuos de distintas culturas y épocas pueden “transformar sus traumas del pasado en relatos de resiliencia en el presente”; compartiendo dichos relatos, los convierten en origen de comprensión e interrelación. Se trata de reconocer las heridas colectivas y llegar a una comprensión global de la condición humana. La insistencia en el origen japonés de la práctica “kintsugi” la hace todavía más comprensible en nuestro entorno mendocino, ya que ella fue una respuesta a la constante amenaza de los terremotos nipones para sobrellevarlos y afrontarlos al generar acciones concretas y preparación emocional. Varias metáforas importadas del mundo textil y, en este caso, de la cerámica japonesa enriquecen el discurso literario e histórico para alcanzar áreas globales de comprensión antes descuidadas o no suficientemente explicitadas. Una tarea generosa y acuciante para la Literatura Comparada es la de rescatar de los más diversos contextos culturales nuevos términos y metáforas que amplíen y también contradigan las definiciones y percepciones marmóreas seculares frente a realidades literarias, históricas, sociales, merecedoras de ello.

La reseña de Ricardo Armando Suárez presenta una voluminosa antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas, dedicada a sus variadas metapoéticas. Una de las autoras de la antología, especializada en el ámbito argentino, María Luisa Puppo, es una apreciada colega comparatista que dirige el Centro de Estudios de Literatura

Comparada “María Teresa Maiorana” (Pontificia Universidad Católica Argentina). Por su parte, Paula Simón se dedica a reseñar el libro de Teresa Basile *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina*, en el que la investigadora recoge y ordena los más importantes aportes críticos sobre el testimonio en una línea que va desde el paradigma revolucionario hasta el de los derechos humanos.

Algunos colegas cercanos a la revista han querido estar presentes en la Tabula gratulatoria que cierra este número 50 para embellecerlo y acompañarlo. Muchas gracias a ellos, al Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo para digitalizar y optimizar este número en la plataforma digital Open Journal System (OJS) con el enlace <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/>, y especialmente a Clara Luz Muñiz por el diseño de tapa original.

Lila Bujaldón de Esteves

Universidad Nacional de Cuyo
lilabujaldon@gmail.com
Mendoza, Junio de 2025

Lila Estela Bujaldón: es profesora, licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, así como miembro de la Carrera del Investigador Científico de CONICET; actualmente, Profesora Emérita luego de su jubilación. Cofundadora del Centro de Literatura Comparada y de su publicación periódica, el Boletín de Literatura Comparada. Obtuvo por concurso la cátedra de Literatura Alemana y Austriaca, así como la designación en la cátedra de Literatura Comparada. Desarrolló numerosas becas nacionales e internacionales, dirigió proyectos de investigación locales y extranjeros, así como becas doctorales, publicó libros y más de 100 artículos en revistas especializadas. Miembro de asociaciones internacionales (IVG, ALEG) y cofundador de asociaciones científicas (Asoc. Argentina de Germanistas; Asoc. Argentina de Literatura Comparada). Algunos de sus campos de investigación son las relaciones culturales germano-argentinas, el exilio alemán en la Argentina, la historia de la Germanística en nuestro país, los viajeros argentinos al Japón, la historia de la Literatura Comparada en la Argentina y los problemas de la autotraducción.



TABULA GRATULATORIA

Manuel Aznar Soler (Cátedra del Exilio Literario Republicano - CEXLIR de la Universitat Autònoma de Barcelona).

Marcelo G. Burello (Facultad de Filosofía y Letras y Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires):

“La continuidad del emprendimiento y la riqueza de los contenidos son elocuente testimonio del compromiso firme con los estudios humanísticos, hoy tan mezquinamente cuestionados. ¡Felicitaciones!”.

Dra. Magdalena Cámpora; Dra. Adriana Cecilia Cid; Dra. Dulce María Dalbosco; Dr. Javier Roberto González; Dra. María Lucía Puppo (Centro de Estudios de Literatura Comparada, Pontificia Universidad Católica Argentina):

“Desde el Centro de Estudios de Literatura Comparada “M. T. Maiorana” y la Maestría en Literaturas Comparadas, dependientes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, nos unimos con profunda alegría a la celebración del cincuentenario de la creación del Boletín de Literatura Comparada. Felicitamos al equipo editorial y a todos quienes han hecho posible la continuidad de esta publicación académica de excelencia, que a lo largo de estos años ha actuado como un faro para el Comparatismo argentino. Especialmente recordamos en esta ocasión la tarea pionera, en nuestro país, del Dr. Nicolás Dornheim, y agradecemos la generosa e incansable labor de la Dra. Lila Bujaldón, alma mater de este proyecto editorial que, sin lugar a duda, continuará inspirando y convocando a

investigadoras e investigadores de nuestro país y de la comunidad internacional por muchos años más”.

Marta Elena Castellino (Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Filosofía y Letras – Centro de Estudios de Literatura de Mendoza):

" La empresa de llevar adelante una publicación académica es uno de los mayores desafíos de la vida académica, más aún si registra una trayectoria de cincuenta números; ello representa una continuidad en el tiempo, que anuda el recuerdo de los grandes maestros con la presencia de los jóvenes investigadores que -generación tras generación- aquilatan el mérito de la revista. El Boletín de Literatura Comparada ha alcanzado un merecido reconocimiento a nivel local, nacional e internacional, bien ganada por la calidad de las colaboraciones que ha difundido a lo largo de su dilatada existencia".

Adriana Cristina Crolla (Universidad Nacional del Litoral):

“Es siempre una alegría y un motivo de celebración acompañar un número aniversario de publicaciones, como resulta este volumen número 50 del Centro de Literatura Comparada de la Universidad Nacional de Cuyo. Espacio de la academia argentina que desde hace décadas propone lecturas de interés sobre temas comparados y perspectivas de abordaje innovadoras, generalmente soslayados en los claustros más ortodoxos. En mi carácter de ex presidente de la Asociación Argentina de Literatura Comparada, creadora del Centro de Estudios Comparados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe y directora de este durante 30 años, así como de su revista El Hilo de la fábula, envío mis congratulaciones y en mi voz la de todos los que desde nuestra zona aunamos esfuerzos compartidos con los responsables de acciones y boletín de ese prestigioso centro”.

Liliana Cubo de Severino (Profesora Emérita de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo):

“Felicitaciones por tantos años de publicación del Boletín que todos hemos leído y hemos disfrutado a lo largo de los años”.

Jean-Pierre Dubost (Université Clermont-Auvergne, Francia):

“¡Larga vida al Boletín de Literatura Comparada! Deseo que continúe la cooperación entre la revista y la red de investigación "Los Orientes desorientados" que coordino desde hace quince años en colaboración con Prof. Axel Gasquet, gracias a la relación de simpatía intelectual y de amistad que tenemos ambos con Lila Bujaldon de Esteves. Más que nunca, un mundo cada día más marcado por los repliegues identitarios necesita con urgencia la literatura comparada y los espacios de difusión internacional como este”.

Cristina Elgue Martini (Universidad Nacional de Córdoba y actual presidenta AALC)

Jean-Paul Engélibert (Université Bordeaux Montaigne)

Axel Gasquet (Université Clermont Auvergne):

“El Boletín de Literatura Comparada constituye sin duda un emprendimiento señero e ineludible entre las publicaciones científicas comparatistas en la Argentina y Sudamérica, con una sólida e insoslayable proyección internacional. La publicación del número 50 es un acontecimiento académico mayor en la disciplina, porque testimonia una excepcional regularidad editorial de este espacio de reflexión vital para la difusión del comparatismo, emprendimiento académico sustentado en un equipo científico riguroso y a la vanguardia de los debates comparatistas. Esta destacada y paciente

labor editorial ha sabido renovarse en el tiempo manteniendo una alta calidad en las contribuciones individuales y en las temáticas abordadas. Desde el 2007, he tenido la fortuna de contar con la amable acogida de varios de mis trabajos y asimismo de otros colegas afines con nuestra disciplina, lo que para mí constituye un gran honor incommensurable. En este aniversario tan especial, celebro el largo camino recorrido por el BLC y le auguro, a la publicación y al equipo editorial que la mantiene viva, una perennidad sin fecha de vencimiento. He aprendido mucho con cada una de sus diferentes entregas y con la calidad sin par de sus colaboradores. ¡Por cien años y más para el BLC!”

Rainier Grutman (Universidad de Ottawa, Canadá):

“¡Felicidades por los primeros 50 años del BLC!”.

Adriana Massa (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba):

“La publicación del número 50 del Boletín de Literatura Comparada, una revista señera en el ámbito argentino de los estudios comparados no solo da cuenta de su larga y exitosa trayectoria, sino especialmente de su calidad académica y la cuidada edición mantenida desde su creación. ¡Felicitaciones y por muchos años más!”.

Jean-Marc Moura (Professeur émérite de littératures francophones et de littérature comparée, Université Paris Nanterre, Membre honoraire de l'Institut Universitaire de France):

“Mis felicitaciones a las editoras Lila Bujaldón y Paula Simón y a los colaboradores de la revista por este aniversario. La revista es una de las mejores revistas comparatistas de América, siguiendo la gran tradición de la literatura

comparada y abordando al mismo tiempo los campos más innovadores. Siempre la he leído con gran interés y me sentí muy honrado de poder publicar en ella, gracias a la traducción de mi colega Lía Mallol de Albarracín”.

Hanna Nohe (Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Romanistik)

Daniel Henri-Pageaux (Sorbonne Nouvelle/Paris III):

“He querido encabezar mi artículo sobre Ernesto Sábató con motivo del 50 aniversario del Boletín con algunos recuerdos en torno a lo que había escrito treinta años atrás cuando celebrábamos el 20 aniversario. Si me refiero al famosa lema “nunca dos sin tres” me pregunto cuándo y cómo podré redactar un tercer texto. Puesto que me encuentro en lo que llamaremos con eufemismo o metafóricamente en la recta final, me atrevo a contemplar el sexagésimo aniversario ante el cual, teórica o matemáticamente, puedo reaccionar con algunas consideraciones todavía lúcidas o mínimamente sensatas. Me apunto pues, pero me parece que es mucho presumir... De cualquier modo, no hay prisa alguna...”.

Christoph Rodiek (Catedrático Emérito, Literatura Comparada e Hispanística, Universidad de Dresde, Alemania):

“Conocí el Boletín en mi época de colaborador de Erwin Koppen, catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Bonn. A Nicolás J. Dornheim, catedrático de la universidad de Mendoza, lo encontré por primera vez en un congreso en Múnich. Años más tarde, a principios de los 90, tuve el honor de ver publicado mi primer artículo escrito para el Boletín de Literatura Comparada. Hoy, mayo de 2025, quiero felicitar a las directoras y desearles, para su revista, al menos otros 50 números de igual éxito”.

Regula Rohland de Langbehn (Profesora Consulta de la Universidad de Buenos Aires)

Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)

Daniela C. Serber (Universidad del Salvador):

“Conocí el Boletín de Literatura Comparada gracias a mi querida amiga Paula Simón, quien me abrió las puertas también al valioso grupo de colegas, liderado por Lila Bujaldón, que llevan adelante la publicación y el Centro de Literatura Comparada desde hace tantos años. Por supuesto, me enriquecí con sus artículos, con las charlas y las maravillosas clases que pude disfrutar en alguno de mis viajes a Mendoza. ¡Muchas felicidades en este aniversario tan especial y gracias por permitirme ser parte de esta celebración! Un abrazo con todo mi cariño”.

Graciela Wamba Gaviña (Universidad Nacional de La Plata)

Víctor Gustavo Zonana (Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCUIYO – CONICET)

“Celebro estos cincuenta números y su valioso aporte a los estudios literarios. Son una muestra de la vitalidad del Centro y un enorme orgullo para la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUIYO”.



ARTÍCULOS



Entre reflexión y admiración: un balance de mis lecturas de Ernesto Sábato

Between Reflection and Admiration: A Review of my Readings of Ernesto Sábato

Daniel-Henri Pageaux

Sorbonne Nouvelle/Paris III

París, Francia

daniel-henri.pageaux@orange.fr

Resumen

En este artículo, escrito especialmente para la ocasión, retomo algunos de los principales temas que he trabajado en torno a la obra de uno de los mayores escritores argentinos del siglo XX: Ernesto Sábato. Más de cuatro décadas de lectura e investigación sobre estos libros me permiten recuperar algunas lecturas de la obra del autor desde una mirada comparatista. Así, el artículo se estructura en torno a la influencia del surrealismo, a la topología sabatiana, al mito de Orfeo, a la relación entre literatura y pintura y a los temas religiosos en las obras del gran escritor argentino. De esta manera, podemos ponderar la complejidad y la

profundidad de los trabajos narrativos y ensayísticos de Ernesto Sábato y valorar su importancia y sus posibilidades de lectura desde un paradigma comparatista.

Palabras clave: Ernesto Sábato, surrealismo, espacio, mito, pintura, religiosidad

Abstract

In this article, written especially for the occasion, I revisit some of the main themes I have explored in the work of one of the greatest Argentine writers of the 20th century: Ernesto Sábato. More than four decades of reading and researching these books allow me to revisit some interpretations of the author's work from a comparative perspective. Thus, the article is structured around the influence of surrealism, Sabato's topology, the myth of Orpheus, the relationship between literature and painting, and religious themes in the works of the great Argentine writer. In this way, we can ponder the complexity and depth of Ernesto Sábato's narrative and essay works and assess their importance and their potential for interpretation from a comparative perspective.

Keywords: Ernesto Sábato, surrealism, space, myth, painting, religion themes

La invitación que muy amablemente me ha mandado Lila Bujaldón para colaborar en el *Boletín de Literatura Comparada* con motivo de su 50 aniversario ha despertado en mí una reacción casi proustiana. Recordé en el acto otra invitación que me hiciera el llorado Nicolás Dornheim cuando organizó el vigésimo aniversario del *Boletín* en 1995. Como me lo sugería, le mandé algunos renglones para la hoja de homenaje que preparaba:

“Después de veinte años...”, con este título a lo Alejandro Dumas [*Vingt ans après*] el Centro de Cuyo se afirma como mayor de edad y listo para salir al campo defendiendo e ilustrando la literatura comparada. Con el enternecido recuerdo de su casi prehistórico seminario del 83, Daniel Pageaux manda a los colegas y amigos sus

parabienes. Les desea otros veinte años y mucho más, con crecientes posibilidades de desarrollo de sus investigaciones.

Compruebo con alegría que mi pequeña profecía se ha realizado.

En mis archivos personales, la carpeta dedicada al seminario que tuve la suerte de impartir en el 1983 recogía las cartas que intercambiamos Nicolás Dornheim y yo, y varios recortes del periódico mendocino *Los Andes* (14, 19, 23 y 26 de junio y 3 de julio de 1983 con un artículo sobre “Viajeros y literatura de viajes”). Son entrevistas en torno a mi seminario, mis conferencias (una dedicada a *Asterix le Gaulois* en la bien llamada Casa Galli). Pero el periodista me preguntaba también por el *boom* y aludí de paso a trabajos emprendidos en torno a la obra de Sábato, en particular un estudio sobre *El Túnel*. Al remover estos papeles y recuerdos, surgió en mí la idea de volver a mis investigaciones sobre Sábato para un balance muy personal y lo más lúcido posible.

Empezó, pues, lo que me atrevo a llamar una pequeña aventura intelectual y humana por los años ochenta, cuando, a raíz de un libro-homenaje coordinado por A. M. Vázquez Bigi, me animé por fin a escribir sobre su obra, más concretamente en torno a *El Túnel*. Centrándome en la relación estrecha pero conflictiva entre el arte y la vida, puse de manifiesto la fuerte herencia surrealista (más que la existencialista, hartamente conocida) que latía en la novela, rescatando varios artículos que Sábato había entregado a *Sur* y otro en la revista *Minotaure*, dirigida por Breton, una broma inventada con su amigo el pintor Oscar Domínguez. Le interesó vivamente a Sábato este rescate de textos antiguos, pero no olvidados.

En mayo de 1987 se me antojó organizar en la Sorbona un homenaje al novelista con algunos colegas y amigos. Hubo una mesa redonda bajo el techo dorado del anfiteatro Louis Liard. Le gustó mucho que le preguntara, ya que estábamos en

pleno *Quartier Latin*, sobre su robo en la famosa Librería Gibert de un libro de matemáticas cuya lectura iluminó varias noches del estudiante, más romántico que revolucionario, que iba rumbo a Bruselas. Pero le agradó más el texto que redacté en torno al mito de Orfeo como “mito personal”. Me pidió que lo repitiera en el Centro Pompidou en 1989 cuando tuvo lugar su primera exposición de pintura, bajo otro título que propuse: “Un homme pour l'éternité”. E intervino para que se publicara en *La Nación* de Buenos Aires.

Conservo viva y clara memoria de algunas estancias de Sábato en París: le iba a buscar en su Hotel Madison, entre Odeón y Saint-Germain des Prés, para una cena. Eran momentos de charla espontánea que no podían sino sorprenderme y encantarme cuando se echaba a ensartar anécdotas y chistes, o cuando, ansioso y preocupado, me contaba su entrevista con Cioran o me preguntaba sobre lo que opinaba yo de la última novela de Saramago que trataba nada menos que del personaje de Jesucristo.

Se reanudaron otros momentos entrañables en Madrid en mayo de 1990, con motivo de una invitación de la Fundación Sánchez Riopérez, y en el verano de 1993, en un seminario organizado por la Complutense en San Lorenzo del Escorial. Pero cuando Sábato publicó sus dos últimos libros ya había emprendido yo otros caminos que me habían alejado de su obra. Solo quiero mencionar el libro organizado por Silvia Sauter, *Sábato: símbolo de un siglo* (2005), para el que entregué unas páginas sobre *Abaddón* leído como novela trascendental, valiéndome de la palabra grata a los románticos alemanes que también les sirviera para definir el aporte original del *Quijote*, al adunar Cervantes la historia novelesca y la “crítica” de esta historia. Por fin, como homenaje póstumo a Sábato, a raíz de una invitación de Adriana Crolla, he publicado en *El hilo de la fábula* (Universidad Nacional del Litoral) en 2011 un último texto de despedida, pero no definitiva.

La impronta del surrealismo

De la abundante literatura crítica que suscitó la primera novela de Ernesto Sábato se destaca la idea de incomunicabilidad entre los seres y las consideraciones sobre problemas existenciales u ontológicos. Sería *El Túnel* algo como *La nausée* o *L'étranger*, pero vestido a lo rioplatense. Ahora bien: Juan Pablo Castel no es otro Meursault, ni siquiera un Meursault que pinta. Pero la presencia de una obra de arte entre Castel y María es algo fundamental para el planteamiento de sus relaciones conflictivas.

Sin olvidar sus colaboraciones a la revista *Sur*—la escritura aforística, cortante del escritor novel que siempre raya en la paradoja— y tampoco sus actividades en París justo antes de la guerra, el Sábato que me ha interesado es el hombre que entabló relaciones amistosas con el pintor Oscar Domínguez. Aludo esencialmente a la revista *Minotaure* de André Breton. En el número 12-13, fechado en 1939, se encuentra una breve nota firmada por “Sábato Domínguez” que Breton inserta en un artículo dedicado a las tendencias más recientes de la pintura surrealista. Entre varias experimentaciones recientes menciona la de Sábato y Domínguez, que han expuesto un supuesto hallazgo: el “litocronismo”. Vayamos derecho al final de este breve texto que se presenta como un *canular* que no supo detectar Breton: “Le hasard objectif sera un élément très important dans le choix des éléments à superposer (Sábato et Domínguez)” (1939, p. 17). Traduzcamos: “El azar objetivo será un elemento muy importante en la elección de los elementos a sobreponer”.

Aquel “azar objetivo” nos lleva a un punto esencial presentado en *El Túnel*. Cabe recordar los preceptos surrealistas que informan dicha novela: 1) la sobrevaloración de la obra de arte como expresión fundamental y premonitoria de la vida del artista; 2) la sobrevaloración de la mujer, de su papel

múltiple en relación con el arte: musa, amante, mujer ideal e idealizada; y, 3) la importancia decisiva del encuentro entre dos seres y del “azar objetivo”. Estos tres rasgos definitorios pasarán a ser, sin entrar obviamente en detalles, las directrices de mi lectura de *El Túnel*. Solo recordaré que el cuadro pintado por Castel se refiere *profundamente* al ser propio de Castel y de María. Esta ha “sentido” el carácter premonitorio del cuadro desde el principio. Cuando Castel ha creído pintar la soledad absoluta ha pintado *también* una doble soledad, la de la pareja María-Castel y de hecho ha pintado el destino de Castel y María.

Lo que a menudo se llama “comunidad” o “comunicación” entre María y Castel (y, con mayor frecuencia, “incomunicabilidad”) no nos parece transmitir lo que está en juego en el primer encuentro ni el problema esencial que se le plantea al pintor Castel. No se trata de una “comunicación” entre dos seres –diríamos– cualesquiera, sino entre un artista ya célebre y una “desconocida”. *El Túnel* muestra, pues, cómo es imposible construir una relación (amorosa) duradera basada en una obra de arte. Con todo, una auténtica obra de arte remite a una profunda verdad existencial que trascienda el caso individual para abarcar a dos seres cuyos destinos se han aunado y ligado a partir de un cuadro. La obra de arte, por su carácter absoluto, y sobre todo premonitorio, trasciende hasta el tiempo –pasado, presente, futuro– y no tiene nada que ver con la vida, con lo cotidiano; remite “profundamente”, “constantemente” (como dicen Castel y María) a una verdad absoluta que se llama destino.

Poética del espacio: para una topología sabatiana

Es un intento de relectura de la obra de Sábato (ensayos y novelas). Retomamos de manera sumaria las diferentes fases de nuestra lectura.

1) El texto como espacio o la espacialización del texto. La palabra es el punto de partida de aquel viaje que emprende Sábato, el primer escalón en el descenso continuo que es su escritura, como si el escritor, más poeta que novelista, se dedicara a desentrañar el valor primero, prístino, primordial, de los vocablos.

El novelista, por su parte, saca la substancia propia de las palabras que vuelven a ser, por lo tanto, espacios verbales, ejemplos del antiguo *cratilismo* que ignoraba la arbitrariedad del signo. Crea otros espacios inventando vocablos: “madrecloaca”, “niñamurciélago”, agrupando dos espacios semánticos encontrados. La metáfora propicia también otro modo de espacializar el texto. Con ella, el texto sabatiano va explayándose, deparando secuencias concretas que son como otras tantas ínfimas escenas de un amplio drama novelístico. En *Sobre héroes y tumbas* más de veinte metáforas han sido formuladas a partir de lugares precisos, reales, diríamos: el sanatorio, el pozo, un resumidero, un puente, un hoyo, una playa, un pajonal, un basural... En esta novela que se ha alejado, de una vez para siempre, de lo real, de lo cotidiano expresivo, concreto, la metáfora abre paso a una serie de microdramas virtuales que multiplican las facetas del drama ontológico que se está escribiendo.

2) El cuerpo como territorio. El yo sabatiano tiene sus “regiones” desconocidas del otro. Median entre personajes espacios vedados, peligrosos. Aquel territorio impreciso que forma parte íntegra del personaje aclara en *El Túnel* un episodio significativo: la cara de María vista en la oscuridad con un fósforo encendido. Castel, rastreando por la cara de María las huellas de una sonrisa, confiesa que esta cara forma casi parte de su propio territorio, como si fuera posible, lícito “controlarlo”, verbo que Castel emplea cuando se encara con el primo Hunter. Cabe valerse de la noción de “proxemia”

acuñada por Edward T. Hall (*The hidden dimension*) para dar cuenta de la ocupación del espacio por el cuerpo.

3) La relación simbólica. La escritura sabatiana se edifica sobre la subversión del principio de mimesis y el tajante rechazo de cualquier realismo, pero supone la instauración de una relación simbólica entre el artista y el mundo, entre el artista y su lector. Por otra parte, cafés, parques y bancos elaboran un mapa de la capital porteña, pero son más bien símbolos de la soledad del hombre.

Especial atención merece la pared, lugar límite sobre el cual se condensa la historia colectiva o individual. Hemos de tomar al pie de la letra la expresión de Bruno: “las paredes del tiempo”. Las paredes del mundo sabatiano se parecen a Guernantes donde, como lo escribía Proust, “el tiempo cobrara la forma del espacio” (citado por Poulet, 1982, p. 135). El texto sabatiano tampoco olvida mencionar las huellas de una historia y de una cultura nacional. Hasta diríamos que el escritor se empeña en transformar partes de su novela en una verdadera arqueología nacional.

Sábato transforma la realidad nacional según su propia lógica poética. La quebrada de Humahuaca, visitada por él, pasa a ser en *Sobre héroes y tumbas* la expresión superlativa de la ansiedad de Martín, de su soledad, relacionándose después con el territorio de la huida de las huestes de Lavalle. El abismo intersubjetivo se extiende al espacio nacional: la Argentina es una región “fracturada”, “inestable”, un “turbio lugar de fracturas” y de “desgarramiento”. La geología en clave simbólica sirve como principio explicativo del espacio nacional.

4) La cosmovisión del novelista. Mientras la actividad discursiva, analítica, de Sábato desarrolla constantes oposiciones dialécticas u oposiciones duales (lo diurno/lo nocturno, lo femenino/lo masculino, el caos/el cosmos, la

luz/las tinieblas, la carnalidad/la pureza, la extensión del folletín/la profundidad de la novela, etc.), el imaginario sabatiano se construye sobre una visión tríplice del universo. Recordemos primero la teoría del hombre, los tres componentes que son el espíritu, el cuerpo y el alma donde se crea la novela; esta va formándose, pues, en esta zona intermedia entre el mundo del espíritu, la zona celeste, divina, y el mundo del cuerpo, la zona animal, subterránea.

Significativas huellas de esta tríplice organización del cosmos encontramos en las novelas. En *Sobre héroes y tumbas* estamos ante una ciudad triple: la poderosa oficina, el césped del parque y los bichos, hormigas y gusanos. Pasamos después a un espacio novelesco triple: el Mirador, el espacio urbano o el campo, al final, y el subsuelo que Fernando investiga en su “Informe”. En *Abaddón* observamos cómo: 1) el borracho Barragán entorna la mirada hacia el cielo apocalíptico que anuncia el derrumbe de la ciudad babilónica; 2) Nacho, al acecho constante de su hermana, ocupa la calle, la “realidad”; 3) Marcelo está, al abrirse la novela, en los “sórdidos sótanos de una comisaría de suburbio”. Quedan, pues, trazados los tres espacios fundamentales, agrupados como escenario primordial de un texto que intenta ser novela total.

Orfeo como mito personal

Me he atrevido a valerme de la noción acuñada por Charles Mauron en *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (1983) para una nueva lectura de la obra de Sábato. Ante una situación de perpetuo desgarramiento en que transcurre la vida de Sábato, un mito famoso podría expresar, profunda o metafóricamente, un estado que llamamos poético y dramático plasmado en el mito, la historia, de Orfeo.

Ya sabemos que el descenso a los infiernos define, según Sábato, el itinerario del novelista. Escribir una novela es un

desplazamiento hacia el “yo profundo”, y el novelista puede aparecer como otro Orfeo o como un Orfeo desdoblado.

En *Abaddón*, Sábato desentraña, en el pleno sentido de la palabra, la significación trágica de aquel viaje a los infiernos: entrar en sus propias tinieblas. Ahí van resumidas, en términos éticos y estéticos a la vez, las fases decisivas de la caminata de Orfeo hacia una de las más estables dicotomías asentadas por Sábato: tinieblas vs. luz. Y, si recordamos los efectos mágicos del canto de Orfeo sobre los animales, cobra otro aforismo sabatiano honda e irónica significación: *Escribir bien y no gruñir*. En cuanto a la fase del encuentro como elemento imprescindible del escenario mítico de Orfeo, el encuentro trágico con la mujer es uno de los temas más obsesivos en la novelística de Sábato. Hasta podríamos proponer un paralelo entre Castel y María, por una parte, y Orfeo y Eurídice, por otra, acordándonos de frases de Castel como aquel grito: “Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté” (Sábato, 1980, p. 64).

La historia mítica de Orfeo, en la conocidísima versión de la *Cuarta Geórgica* de Virgilio, nos depara otra secuencia fundadora para el mito: el Orfeo despedazado, desgarrado por las Bacantes. Con asombrosa coincidencia aquel componente dramático nos remite a una de las mayores obsesiones de Sábato. El desgarrar como vocablo, tema e imagen, realidad onírica, va revelando varios niveles de la vida y del pensamiento sabatianos. A nivel estético, no sería falso hablar de una estética del fragmento en Sábato y hasta de la obsesión de la fragmentación, del desgarrar, no solo porque confesó haber destruido varias veces sus escritos, como Castel lo hace con su obra, sino también porque su última novela está fundamentada en la unidad, más o menos breve, del trozo de texto, transformando la novela en una antología, en un portentoso acopio polifónico de textos y voces.

Si bien el fragmento, sea el cuerpo, sea el texto, va asediando la mente del artista como si estuviera viviendo, mientras está escribiendo, la pasión del poeta Orfeo entregado a las furias, la ansiosa búsqueda de la unidad perdida representa también una honda y constante preocupación del artista que intenta superar las escisiones y los límites del mundo fragmentado en que vive. Allí es donde surge otra imagen fundamental del mito de Orfeo: el fundador, sea de religión, sea de cantos: *logos Träger*, el poeta testigo que trae la civilización a los hombres, así lo ven Ovidio u Horacio.

Tal como Dante poeta “revela” el infierno, también el novelista ha de revelar lo desconocido. La misión del novelista de *Abaddón* queda definida como la revelación de un territorio fantástico: la conciencia del hombre. Adelantando unos pasos más, Sábato define la novela como una “ontofanía”, revelación de la realidad y verdad del ser humano. El novelista pasa a ser un nuevo Orfeo que intenta rescatar algo esencial: un mensaje de amor humano, de fraternidad. Aquella idea de “rescate” nos remite otra vez al mito de Orfeo y citamos a Boecio en su *Consuelo de la Filosofía* (III, XII): “Damos a aquel hombre su compañera, la esposa que rescató por su canto” (s. f., p. 152). El mito de Orfeo es la expresión figurada de uno de los problemas más pujantes para Sábato: ¿hasta qué punto el arte puede redimir los dolores, borrar el mal, rescatar a alguien?

Llegamos a la última lección del mito Orfeo. Hablando en *El Escritor y sus fantasmas* del escritor como el “gran testigo”, repara Sábato: “Escribir en grande, simplemente *es*” (subrayado suyo). Entonces es cuando surge el verso de Rilke en sus *Sonetos a Orfeo* definiendo el canto del personaje griego como existencia: *Gesang ist Dasein*. Y va aclarándose lo que tantas veces Sábato ha definido como “profundidad” si pensamos en esta definición dada por el crítico Jean-Pierre Richard en su famoso libro *Poésie et profondeur*: “Il s’agit de

traverser la profondeur et d'en ressortir délivré, fraternel" (1955, p. 12).

Así lo hizo Sábato: atravesar lo profundo y volver a salir, liberado, fraterno. Semejante trayectoria remite a la del vate llamado Orfeo, aquel que, a orillas de un río de Grecia, supo, otrora, por la fuerza fundadora de su canto, superar su propia tragedia y cantar para los demás. A fines del siglo XX, a orillas de un río que demasiadas veces fue río de angustias, de tragedias y de lágrimas, otros hombres han oído la honda voz de la novela, el canto surgido de la profundidad del ser: el canto de Orfeo-Sábato.

Literatura y pintura

La pintura –la historia del arte pictórico– ha inspirado a Sábato páginas y ensayos de sumo interés. Pero me interesa más el Sábato pintor. Sabemos que durante años el novelista no quiso escribir y se dedicó a la pintura, cuyo temario era muy literario (muchos retratos de escritores). Es evidente que la pintura representó durante un largo periodo para el novelista otro tipo de narratividad o de discursividad.

En esta continua pelea contra el Ángel que es la creación, y a veces contra el Ángel de las Tinieblas, Sábato quiso abandonar la lógica narrativa, lo anecdótico y lo simbólico, para acceder al reino del color, de las líneas, del volumen y del espacio. La ventaja de la pincelada sobre la grafía o la palabra es obvia: con el pincel Sábato hizo surgir unas formas que entrañaban de manera consubstancial unas posibles significaciones latentes. Desaparecía el hiato doloroso entre la palabra gastada y recreada. Con el color se aproximaba a una expresión más íntimamente realista (iba a decir más objetiva y subjetiva a la vez), más cratílica en la medida en que iba creando

el pintor sus formas y sus cosas mediante su propia mirada, su propio cuerpo. Conseguía con pinceladas lo que siempre intentó con la prosa: hacer surgir la poesía no solo de las palabras sino también de entre las palabras, lo que él llamara las “reverberaciones” de las palabras.

Pintar ha sido, por lo tanto, otra apuesta, en el sentido pascaliano: buscar la sinceridad mediante lo técnico, buscar la plenitud mediante el toque instantáneo, librarse del *epos* y alcanzar el instante ideal, esencial, lo poético, el *cuncta simul* de la creación divina, todo en un solo instante, el *Augenblick* grato a Goethe, ya que el cuadro que le costó tiempo al artista provoca, pretende provocar en un solo instante algo profundo, algo decisivo, algo parecido a la mirada de María hacia la ventanilla. El cuadro puede ser para Sábato el instante fulgurante de lo poético.

Es producir calladamente formas que entrañan, de por sí y en sí mismas, un sentido expresado y por descubrir. Pintar, más que escribir, sería alcanzar el acto poético de fabricar algo (la *poiesis*) sumiéndose en juegos de luz y tinieblas (los claros oscuros), pero también librándose de ellos de manera más concreta, más definitiva. Sea cual fuere, pintar para Sábato se ha presentado como la tercera solución vivencial escogida por él. Primero las matemáticas, las formas puras. Segundo la novela, lo impuro: “Dios no escribe novelas” (Sábato, 1979, p. 3680). Y por último la pintura, que también depara formas que, de puras que son (el color químico, las líneas que conforman otra geometría), pasan a ser cargadas de significación, impuras. Pintar supone abstracción y concretización a la vez. Ha sido, pues, para Sábato una escritura habladora y silenciosa a la vez. Y tal vez pintar haya sido para él volver a encontrar lo que encontrara al emprender el camino de la novela, lo que expresara en una novela sin terminar: *La Fuente muda*.

Temas religiosos

He querido volver, después de años de silencio, a Sábato centrándome en su ideario, más precisamente, por paradójico y atrevido que parezca, religioso.

“Lo que caracteriza un espíritu religioso no es la creencia en Dios, sino la búsqueda de Dios, el planteo tormentoso del problema de la existencia de Dios” (1988, p. 69). Esta aseveración de Sábato, en una conversación con periodistas y críticos literarios, con motivo de la entrega del Premio Cervantes en 1984, expresa o, mejor dicho, condensa buena parte de la relación que el novelista ha entablado con el tema de la religión desde 1945 con su primer ensayo, *Uno y el Universo*.

Vale la pena recordar algunas propuestas aducidas por Sábato de manera más o menos provocativa. En *Hombres y engranajes* (1951) ha identificado el verdadero blanco de sus ataques: “una especie de religión laica” con nuevos creyentes, “hombres en adoración de los nuevos ritos” (1970, p. 150). Presenta o reconstruye una nueva historia de la civilización europea que empieza en la Edad Media con el “dogma”, el hombre profano que se volverá “hombre cosa”, y se ensaña en la “abstracción” que identifica como verdadera “divinidad laica”, utilizando esta vez otro procedimiento que le es muy grato, tanto a él como a su primer personaje novelesco, el pintor Juan Pablo Castel: el oxímoron.

No nos sorprenderá su interpretación o defensa del romanticismo como “rebelión contra la ciencia y el capitalismo” (1970, p. 201) y sobre este telón de fondo pesimista y hasta trágico destaca una lucecita de esperanza con las palabras de Kiriloff, personaje de Dostoievski: “Creo en la vida eterna en

este mundo. Hay momentos en que el tiempo se detiene de repente para dar lugar a la eternidad” (1970, p. 271). Y, a renglón seguido, se pregunta, dirigiéndose al lector: “¿Por qué buscar lo absoluto fuera del tiempo y no en esos momentos fugaces pero poderosos en que, al escuchar algunas notas musicales o al oír la voz de un semejante, sentimos que la vida tiene un sentido absoluto?” (1970, p. 271). Quien ha leído *El Túnel* reconoce en el acto el problema del protagonista, así como la base de una nueva moral o de unas pautas de vida aparentemente sencillas pero terriblemente imperiosas y exigentes.

El escritor y sus fantasmas (1963) versa mayormente sobre la novela y su función entre metafísica y simbólica. Una primera tesis retoma la intuición de un ensayo anterior: la novela “se hace en esta región desgarrada y tenebrosa que es el alma” superando la dicotomía cuerpo y espíritu, pero siendo “inevitable *encarnación*” (subrayado mío). Termina con una máxima o sentencia (otro rasgo original de la escritura sabatiana) de corte apodíctico: “Un dios no escribe novelas” (1979, p. 368). Citemos asimismo el *Homenaje a Ernesto Guevara* pronunciado en la Sorbona poco tiempo después de la muerte del famoso guerrillero. La provocación coincide con un paralelo entre la imagen del héroe y el modelo de Cristo, así como el profundo idealismo del novelista.

Pasando a la novelística, *Sobre héroes y tumbas* puede leerse primero como una asombrosa encuesta sobre el mal si pensamos en su tercera parte, “Informe sobre ciegos”, novela dentro de la novela, obra insensata, descomunal, de un tal Fernando Vidal Olmos, padre de Alejandra, ambos unidos o atados por una relación incestuosa. Fernando es la hipóstasis y la caricatura a la vez del novelista que emprende un descenso en el yo, en sus propias tinieblas, pero paródico aquí, que acaba por descubrir que el mundo está gobernado por una “secta”, la de los ciegos. No se puede olvidar el poema que encabeza el

Informe, himno a los “dioses de la noche”, a los “inescrutables dioses del sueño y de la muerte”. Con el *Informe* se realizan, de manera casi musical, la fusión de temas mayores o *leitmotiv*: la satanización del ciego, el ciego como doble o remedo del Príncipe de las Tinieblas, la impostura clerical o de cualquier iglesia, y por fin la inexistencia de Dios postulada muy pronto por el tal Fernando. Desempeña, pues, el papel evidente de Satanás, imitación odiosa y remedo de Dios, principio del Mal sobre el que pretende indagar.

Fácilmente podemos comprobar que esta “novela en grande”, que puede parecer compleja y tormentosa, está basada, en realidad, de manera sencilla y hasta maniquea, en una poderosa contraposición entre el Mal y el Bien que abarca la novela en su totalidad, con la victoria efectiva del Bien, lo que matiza el famoso pesimismo del novelista. Hubo crimen y castigo —aludimos a las relaciones entre Fernando y Alejandra, entre padre e hija—, pero también se perfila, como en la novela rusa, la posibilidad final de una redención.

En *Abaddón el Exterminador*, paralelamente a las reflexiones del novelista llamado Ernesto Sábato, van desarrollándose dos historias: primero, la de Nacho Izaguirre y su hermana Agustina, que repite el enredo incestuoso entre Fernando y Alejandra y, segundo, la del joven Marcelo Carranza que acabará detenido y torturado en los sótanos de una comisaría de suburbio, entre charcos de sangre y salivazos, transformado en otro Cristo cuando se echa a gritar justo antes de morir: “¿Dios mío por qué me has abandonado?” (1979, p. 437). Pero recordemos la silueta del Che que surge del discurso citado más arriba.

Después de largos años de silencio, como si la tumba de *Abaddón* hubiera expresado la muerte simbólica del novelista, quiso volver Sábato a la escritura, al ensayo: primero, en 1999, con *Antes del fin* y, en 2004, cuando tenía 88 años, con *España*

en los diarios de mi vejez. Nos damos cuenta de que, bajo el nombre sencillo de Dios, existen para Sábato varias realidades o expresiones de Dios. Emplea también la palabra “divinidad” como principio espiritual que reina por el mundo; menciona a “los Dioses” aludiendo al contexto antiguo y a un tema poético que se encuentra en Hölderlin y, por fin, mienta al Cristo, al hombre Dios, como en el caso que vimos más arriba del Che o del personaje Marcelo o del Príncipe Michkín (*El Idiota* de Dostoievski).

Pero, en *Antes del fin*, Cristo cobra otra dimensión: es, para Elvira, que ha compartido con el novelista los últimos años de su vida, una realidad. Un ejemplo entre muchos: “Elvira me habla de Cristo. Me dejo alentar por su sentido religioso de la vida, y del dolor” (p. 147). No hemos de olvidar para Sábato el valor redentor del dolor, como lo evidencia esta cita inesperada de Oscar Wilde: “Donde hay dolor hay un suelo sagrado” (p. 173). Citemos, para situar al Sábato de la vejez en su verdadero contexto espiritual, esta breve confesión: “Por ratos la fe de Elvira me viene a mí como si me perteneciera, luego se va” (p. 38). Por fin, el lector descubre las últimas lecturas del viejo escritor, relacionadas todas con problemas espirituales o religiosos: San Agustín, Urs von Baltazar, Simone Weil, la filósofa española María Zambrano, San Juan de la Cruz en un discurso proferido en Badajoz.

Concluyendo: Sábato escribe con y contra la religión en la que se ha criado, la religión de su país. Con la religión porque en su obra desfilan innumerables referencias religiosas, muy pocas sacadas de la Biblia, pero remitiendo a un amplio abanico de elementos culturales, literarios, más bien artísticos. Pensemos tan solo en el cuarto de Marcelo, en *Abaddón*, donde el retrato de Miguel Hernández, el poeta mártir, está al lado de Machado, de Trakl, del Che y de la *Pietà* de Miguel Ángel “con el cuerpo de Cristo en el regazo de la Madre, su cabeza también caída hacia atrás” (1979, p. 77). Es un museo imaginario en el

que cada nombre, cada detalle, integra un conjunto profundamente humano y religioso a la vez. Pero también contra la religión, porque se yerguen de inmediato las imágenes de la religión como institución y se revela un Sábato profundamente individualista y vagamente anarquista. Contra, también, porque siempre ha pensado que más vale la rebeldía que cualquier sumisión u obediencia. Contra, porque ha apostado que Dios vale más como búsqueda que como presencia. Para vivir basta la dignidad de ser hombre.

La religión en la obra y el pensamiento de Sábato no es algo profundo en el sentido intelectual, es algo sencillo, vívido, espontáneo, pero esencial, algo como la letra del tango que casualmente escucha Martín: “Yo quiero morir contigo / sin confesión y sin Dios / crucificado en mi pena / como abrazado a un rencor” (Sábato, 1976, p. 109).

A lo largo de cuatro décadas hemos desarrollado interpretaciones, si no contrapuestas, por lo menos alternativas a las que estaban fundamentadas en referencias filosóficas e incluso psicoanalíticas. Hemos apostado por una duradera influencia del surrealismo (sin olvidar las críticas o reticencias del novelista). Hemos insistido en problemas que remiten a cuestiones de poética (poética del espacio, pintura, mito personal). He intentado, por fin, cada vez que haya sido posible, integrar la novelística y la ensayística en programas pedagógicos o campos de investigación. Era una manera de apostar por una originalidad del novelista que no impidiera el diálogo con otras obras.

Referencias bibliográficas

- Boecio. (s. f.). *La Consolation de la Philosophie*, Paris, Garnier, éd. Aristide Bocognano
- Pageaux, D.-H. (1989). *Ernesto Sábato ou la littérature comme absolu*. Ed. Caribéennes, Voix d'Amérique.

Pageaux, D.-H. (1990). Du Surréalisme au roman: A. Carpentier et Ernesto Sábato. En *Hommage à Jaime Díaz Rozzotto, Annales de l'Université de Besançon* (pp. 445-454). Les Belles Lettres.

Pageaux, D.-H. (1993). Ville et roman: la Buenos Aires d'Ernesto Sábato. En *La ville moderne dans les littératures* (pp. 77-86). Universidad de Nanterre.

Pageaux, D.-H. (2005). Modernidad de *Abaddón el exterminador*. En S. Sauter (Ed.), *Sábado: símbolo de un siglo* (pp. 55-63). Corregidor.

Pageaux, D.-H. (2011). Sobre un héroe y una tumba: homenaje a Ernesto Sábato. *El hilo de la fábula*, 11, 209-216.

Pageaux, D.-H. (2014), Temas religiosos en la obra de Ernesto Sábato, *Studi ispanici*, XLIX, 331-340.

Poulet G. (1982). *L'espace proustien*, TEL/Gallimard.

Richard, J.-P. (1955). *Poésie et profondeur*. Le Seuil Editorial.

Sábato Domínguez [seudónimo]. (1939). S. t. *Minotaure* (12-13), s. p.

Sábato, E. (1951). *Hombres y engranajes*. 1963.

Sábato, E. (1967). Homenaje a Ernesto Guevara. En *Ensayos*, 1970, p. 877-885) Seix Barral Biblioteca Breve.

Sábato, E. (1970). *El escritor y sus fantasmas*. Ensayos Losada.

Sábato, E. (1976). *Sobre héroes y tumbas*. Editorial Sudamérica. (Original publicado en 1961).

Sábato, E. (1979). *Abaddón el exterminador*. Seix Barral Biblioteca Breve.

Sábato, E. (1980). *El Túnel*. Cátedra.

Sábato, E. (1988). Premio Miguel de Cervantes 1984. Anthropos.

Sábato, E. (1999). *Antes del fin*. Seix Barral Biblioteca Breve.

Sábato, E. (2004). *España en los diarios de mi vejez*. Seix Barral Biblioteca Breve.

Virgilio. (1967). *Les Bucoliques. Les Géorgiques*. Garnier/Flammarion.

Daniel-Henri Pageaux es profesor Emérito de Literatura General y Comparada en la Universidad de La Sorbona y uno de los actuales directores de la *Revue de Littérature Comparée*. Sus investigaciones comparatistas abarcan el ámbito de la hispanofonía, la lusofonía y la francofonía, publicadas en numerosos manuales, ensayos y artículos aparecidos en diversos idiomas. También se ha dedicado a la historia de la Literatura Comparada y al desarrollo de la Imagología literaria. Su larga relación con los ámbitos académicos argentinos ha marcado y enriquecido el desarrollo de la Disciplina a lo largo y ancho del país por medio de cursos, seminarios y conferencias, así como a través de sus contribuciones en actas de congresos y revistas especializadas.



El terremoto como reflexión sobre el pasado en *Después del terremoto* (2000) de Haruki Murakami y *Fractura* (2018) de Andrés Neuman

The Earthquake as a Reflection on the Past in Después del terremoto (2000) by Haruki Murakami and Fractura (2018) by Andrés Neuman

Matías Chiappe Ippolito

Centro de Estudios de Asia y África, Colegio de México
México

 <https://orcid.org/0000-0001-8421-4513>
m_chiappe_ippolito@hotmail.com

Resumen

El presente artículo analiza la presencia del terremoto en la colección de cuentos *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (*Todos los niños de Dios bailan*, 2000; traducido como *After the quake*¹ en 2002 y *Después del terremoto* en 2013), del escritor japonés Haruki Murakami, y en la novela *Fractura* (2018), del argentino Andrés Neuman. Primero, el artículo aborda

¹ Jay Rubin, el traductor de la colección al inglés asegura que Murakami insistió en que el título de la traducción de su colección de relatos fuera todo en minúsculas (Rubin, 2005, p. 255).

categorías teóricas que permiten comparar y contrastar obras literarias de distintos contextos a partir de sus representaciones del desastre. Segundo, se hace un análisis textual a fin de demostrar que el terremoto se presenta en ambos casos como un mecanismo narrativo que lleva a los personajes a reflexionar sobre el pasado y a resignificar sus vidas en el presente post-desastre. Más allá de esta coincidencia, sin embargo, el artículo propone que existe una diferencia fundamental entre ambos autores analizados. En el caso de Murakami, el terremoto está alejado del evento real y funciona exclusivamente como un mecanismo para conectar los relatos y para hacer que los personajes reflexionen sobre su pasado. En el caso de Neuman, por el contrario, el terremoto funciona como un evento real que produce réplicas en las conciencias de los personajes y que los lleva a reflexionar sobre el pasado no solo en tanto fenómeno individual, sino también colectivo. A través de esta diferencia fundamental es posible vislumbrar, desde la literatura comparada, dos mecanismos divergentes de abordar la historia por parte de los autores.

Palabras clave: memoria, trauma, deep-time, universalismo, literatura comparada, Haruki Murakami, Andrés Neuman

Abstract

This article analyzes the presence of the earthquake in the short story collection *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (*All God's Children Dance*, 2000; translated as *After the Quake* in 2002 and *After the Earthquake* in 2013), by the Japanese writer Haruki Murakami, and in the novel *Fractura* (2018), by the Argentine Andrés Neuman. First, the article addresses theoretical categories that allow us to compare and contrast literary works from different contexts on the basis of their representations of disaster. Second, a textual analysis is made to demonstrate that the earthquake is presented in both cases as a narrative mechanism that leads the characters to reflect on the past and to resignify their lives in the post-disaster present. Beyond this coincidence, however, the article proposes that there is a fundamental difference between the two authors analyzed. In the case of Murakami, the earthquake is removed from the actual event and functions exclusively as a mechanism to connect the stories and to make the characters reflect on their past. In Neuman's case, on the contrary, the earthquake functions as a real event that produces aftershocks in the consciences of the characters and leads them to reflect on the past not only as an individual phenomenon, but also as a collective one. Through this fundamental difference it is possible to glimpse, from comparative literature, two divergent mechanisms of approaching history by the authors.

Keywords: memory, trauma, deep-time, universalism, comparative literature, Haruki Murakami, Andrés Neuman.

Haruki Murakami² (n. 1949) y Andrés Neuman³ (n. 1977) son escritores que navegan por múltiples contextos culturales, entrelazando elementos de geografías diversas en sus narrativas, en las cuales la reflexión sobre el pasado cobra enorme protagonismo. Sus obras dan cuenta de cómo las reminiscencias del pasado permiten reconstruir la identidad actual de un individuo y comprender su lugar en el mundo. Son dos autores que no solo construyen narrativas, sino también mecanismos para reflexionar sobre el tiempo.

En las obras de Murakami, la memoria se convierte en un hilo conductor que conecta las vivencias de sus personajes con

² Haruki Murakami es un novelista y traductor japonés, nacido el 12 de enero de 1949 en Kioto, Japón. Es célebre por su mezcla única de realismo mágico, surrealismo y temas profundos que exploran la condición humana, la soledad y el existencialismo. Su estilo de escritura a menudo incorpora elementos de la cultura, la música y la filosofía occidentales, lo que refleja sus diversas influencias. Además, obras de ficción, entre las cuales lo hicieron famoso *La caza del carnero salvaje* (1982), *Tokio Blues* (1987) y *Kafka en la orilla* (2000), Murakami también ha escrito ensayos y cuentos, y es conocido por su pasión por el maratónismo, lo cual inspiró sus memorias, *De qué hablo cuando hablo de correr* (2007). Las obras de Murakami se han traducido a numerosos idiomas, lo que le ha valido un público mundial y numerosos premios literarios, y lo ha consolidado como uno de los escritores japoneses más importantes de nuestro tiempo.

³ Andrés Neuman es un escritor argentino, nacido el 28 de febrero de 1977 en Buenos Aires, Argentina. Es conocido por su talento literario versátil, que abarca novelas, cuentos, poesía y ensayos. Neuman se convirtió en una voz destacada de la literatura latinoamericana contemporánea con obras como *El viajero del siglo*, que recibió el Premio Alfaguara en 2009 y ha sido traducida a varios idiomas. Sus escritos a menudo exploran temas de identidad, desplazamiento y las complejidades de las relaciones humanas. El estilo de Neuman se caracteriza por su prosa lírica y sus intrincadas estructuras narrativas. Además de su ficción, ha contribuido a varias revistas literarias y ha participado en la promoción de la literatura a través de traducciones y debates públicos. Reconocido por su enfoque innovador, Neuman sigue siendo una figura importante en el mundo literario, contribuyendo a los diálogos culturales en torno a la literatura argentina y mundial.

ecos de su pasado, generando una reflexión profunda sobre la identidad en un mundo en constante transformación. Este es el caso de novelas como *Noruegi no mori* (*Norwegian Wood*, 1987) y *Umibe no Kafuka* (*Kafka en la orilla*, 2002), en las cuales el recuerdo juega un papel significativo en la formación de la identidad de los personajes. En la primera, Toru Watanabe confronta las secuelas emocionales de la pérdida y del amor en un Japón que cambia, mientras que, en la segunda, Kafka Tamura se embarca en un viaje surrealista que desdibuja los límites de su memoria. A través de estas narrativas, Murakami invita a los lectores a considerar cómo la memoria y la experiencia pueden entrelazarse en la comprensión de uno mismo y del entorno.

Por su parte, Neuman presenta en su obra, centrada en la memoria y en la búsqueda de pertenencia en contextos en constante cambio, una exploración similar. En su novela *El viajero del siglo* (2009), por ejemplo, el protagonista, Hans, enfrenta no solo un desplazamiento físico, sino también una crisis de identidad en una ciudad ficticia que refleja las tensiones culturales de la Europa decimonónica. A medida que interactúa con diversos personajes, Hans se ve obligado a cuestionar su pasado y a navegar por los recuerdos que dan forma a su identidad actual. Este enfoque revela las complejidades de vivir en un mundo en el cual las fronteras entre pasado y presente se difuminan, y donde las experiencias nuevas pueden alterar la percepción de quién es un individuo.

El presente artículo analiza la colección de cuentos *Kami no kodomotachi wa mina odoru* (*Todos los niños de Dios bailan*, 2000; traducido como *After the quake* en 2002 y *Después del terremoto* en 2013), de Haruki Murakami, y la novela *Fractura* (2018), de Andrés Neuman. Específicamente, busca elucidar las funciones narrativas que tiene el terremoto en cada uno de los textos y postular vínculos posibles con las antes mencionadas concepciones de memoria y recuerdo que maneja cada autor.

El artículo partirá de una postura cercana a la de Susan Sontag, para quien las ficciones sobre los desastres, más allá de sus clichés y simplificaciones, desentierran verdades escondidas sobre la condición humana que otros discursos son incapaces de sacar a la luz (1965, p. 225). Leith Morton, hablando específicamente sobre la literatura japonesa de guerra y de catástrofes, planteó: “Uno de los propósitos más importantes de la historia es distinguir entre la verdad y la mentira, pero la literatura pide al lector que imagine una mentira más veraz que la realidad histórica, y en esto opera con un conjunto de parámetros críticos diferente al utilizado por el análisis histórico” (2020, p. 13). El artículo continúa una importante tradición de estudios teóricos y críticos que, como Morton, abordaron los modos en que las narrativas sobre catástrofes ‘impactan’ a los afectados, obligándolos a reconstruir el pasado e incluso a resolver traumas, no solo del momento anterior al siniestro, sino también de tiempos anteriores. Ha sido particularmente importante, dentro de estos estudios, el concepto de “*deep-time*” (tiempo profundo), explorado en detalle por Franklin Ginn, Michelle Bastian, David Farrier y Jeremy Kidwell, según el cual existirían formas diversas (el encantamiento, la violencia y el acecho, entre otras) en que un pasado latente condiciona el pasado más cercano y el presente de las personas (2018, p. 214).

Para el análisis específico de la colección de Murakami, se tuvo en cuenta la rica tradición de literatura nipona que, siendo Japón un país tan afectado por sismos, ha generado un gran número de productos culturales que tienen como protagonistas o trasfondo a terremotos. Textos modernos como *Tōkyō shinsaiki* (*Registro del desastre de Tokio*, 1923), de Tayama Katai, o *Daichi ha furueru* (*La tierra tiembla*, 1924), de Nagata Mikihiko, ambos escritos tras el Gran Terremoto de Kanto de 1923, resaltan como ejemplos de dicha tradición. Algunos estudiosos abocados a esta vertiente de la literatura japonesa englobaron este tipo de textos dentro de experiencias

más amplias y comprensivas, definiéndolos como “*shinsaigo bungaku*” (literatura post-terremotos; Kimura, 2013) o “*Traumaliteratur*” (Lisette Gebhardt, 2016). Sin embargo, otros críticos optaron por categorías que permitan un mayor anclaje referencial a cada evento o sismo en particular; así, para referirse a la literatura que surgió después del incidente de Fukushima del 11 de marzo de 2011, por ejemplo, existen nomenclaturas como “*Daishinsai bungaku*” (literatura del *Daishinsai* o del Gran Terremoto de Tōhoku [de 2011]; Kobayashi Takeyoshi, 2016) o “*San ten jūichi bungaku*” (literatura del 3.11; Suzuki Akira, 2016). Para el análisis específico de la novela de Neuman, se tuvo en cuenta esta tradición más reciente, pero igualmente rica, de literatura escrita luego del Triple Desastre de Fukuushima del 2011, así como aquellos escritores que, fuera del contexto japonés y como sucede con Neuman, han profundizado sobre marzo del 2011: Ruth Ozeki en *A Tale for the Time Being* (2013), David Lochbaum en *Fukushima* (2014), son dos de los tantos ejemplos de diversos países y en múltiples lenguas.

Con estos antecedentes, el artículo propone que, en el caso de Murakami, el terremoto está alejado del evento real representado y funciona como mecanismo para conectar los relatos y para hacer que los personajes reflexionen sobre sus recuerdos; en el caso de Neuman, el terremoto funciona como un evento real que produce réplicas inesperadas en las conciencias de los personajes y que los lleva a reflexionar, no solo sobre su pasado individual, sino también en la memoria en tanto fenómeno colectivo.

El terremoto según Murakami

Kami no kodomotachi wa mina odoru (2000) es una compilación de seis cuentos que Murakami escribió entre 1999 y 2000, todos en los cuales el terremoto de Kobe de 1995 aparece como hilo conductor que conecta los relatos, asomándose a penas y de forma secundaria en medio de conversaciones que los personajes tienen sobre otros temas. En el cuento “Un ovni aterriza en Kushiro”, por ejemplo, el vendedor Kumura es abandonado por su esposa, quien utiliza como excusa el terremoto. En “Paisaje con plancha”, una conversación a la luz de una fogata entre los amigos Junko y Keisuke aviva reflexiones sobre los temas más diversos, incluidos el terremoto de Kobe, pero también otros como el sueño y la muerte. En “Todos los hijos de Dios bailan”, Yoshiya, que un día empieza a perseguir a un hombre para dilucidar misterios de su propia vida, reflexiona constantemente sobre su relación con su madre, quien por casualidad participa en acciones de ayuda a los damnificados a través de los grupos religiosos en que participa. En “Tailandia”, el médico Satsuki viaja a Bangkok y, durante una charla con su taxista Nimit sobre música de jazz y el terremoto en Kobe, termina confesándole detalles de su pasado. En “Rana salva a Tokio”, una criatura llamada Rana visita a Katagiri para que juntos puedan salvar a Tokio de un monstruo cuya aparición se dará, justamente, tras un terremoto que sucederá en los siguientes días. Finalmente, “La torta de miel” narra la historia del trío Junpei, Takatsuki y Sayoko, a quienes conecta una enrevesada historia de amor y amistad; el terremoto es aquello que empuja a Junpei a proponerle matrimonio a Sayoko. Al compilar estos relatos, la colección *Kami no kodomotachi wa mina odoru* utiliza el terremoto de Kobe no solo como trasfondo histórico, sino también como un catalizador narrativo que habilita la intersección de relatos disímiles, revelando cómo un evento puede desatar un sinnúmero de reflexiones y conexiones personales.

El abandono de Kumura por parte de su esposa, la conversación reveladora entre Junko y Keisuke, las reflexiones de Yoshiya sobre su madre, las confesiones de Satsuki al taxista en su viaje a Tailandia, la extraña aparición de Rana que revitaliza al protagonista, y el empujón hacia el matrimonio de Junpei son manifestaciones del impacto del terremoto, no solo en términos sociales, sino principalmente en sus vidas cotidianas. Cada uno de los anteriores momentos ilustra cómo el terremoto trasciende su mera materialidad, convirtiéndose en un catalizador de transformación personal y emocional. Murakami entrelaza la experiencia del desastre con las luchas internas de los personajes, destacando que sus repercusiones son profundamente humanas. De esta manera, sus cuentos dan cuenta de una compleja realidad emocional, donde el reconocimiento o *anagnórisis* post-terremoto no resulta fácil, sino que se presenta como un proceso traumático. Los personajes parecen resistirse a que el cataclismo exponga sus interioridades, revelando un hartazgo ante el constante recordatorio del desastre: “las páginas de la sección de sociedad no hablaban de otra cosa que del terremoto” y “pongas el canal que pongas, salen imágenes del terremoto” (Murakami, 2000, p. 38 y p. 80). Los efectos del constante bombardeo de información pueden verse con mayor claridad en Sara, la hija de Sayoko y Takatsuki en el cuento “La torta de miel”, cuyo trauma se manifiesta en pesadillas relacionadas con la catástrofe.

—Quizá se deba a que ha visto demasiadas noticias sobre el terremoto de Kobe. Las imágenes deben de haber supuesto un estímulo demasiado fuerte para una niña de cuatro años. Porque ha sido justo después del terremoto cuando ha empezado a despertarse por las noches. Sara dice que un señor desconocido viene a despertarla. Es el hombre del terremoto. Ese hombre la despierta e intenta meterla dentro de una caja pequeña. La caja no es lo suficientemente grande para que

quepa una persona. Y cuando Sara dice que no quiere entrar, él la agarra de la mano, tira de ella y, ¡cric!, ¡cric!, le va partiendo las articulaciones. Y trata de encerrarla dentro a la fuerza, quiera o no. En este punto, Sara lanza un alarido y se despierta (Murakami, 2000, p. 79).

El trauma que surge de estas palabras lleva a los lectores a preguntarse qué es lo que realmente genera el miedo y la sensación de vulnerabilidad. Cada noche que Sara se despierta simboliza la lucha interna entre la realidad y sus temores, recordando que el verdadero horror no reside simplemente en el evento, sino en la sombra que deja en la psique de los sobrevivientes. Ahora bien, aunque es cierto que esta postura invita a reflexionar acerca del modo en que una tragedia impacta las personas, también revela un proceso de individuación que a menudo borra los contextos necesarios para comprender la magnitud de los acontecimientos específicos. Al reducir la tragedia a un mero desencadenante de una trama narrativa, se pierde la oportunidad de explorar sus implicaciones sociales, económicas e históricas en las comunidades afectadas. En este sentido, el terremoto se convierte en un recurso dramático que, aunque poderoso para desarrollar los conflictos personales de los personajes, no permite ver la totalidad del fenómeno ni del trauma colectivo. Además, al centrar la atención en unos pocos personajes que parecen ser alter egos del propio Murakami, se limita la comprensión del sufrimiento compartido y se diluye la esencia del desastre en una experiencia única, despojando su impacto real en la sociedad.

Interesantemente, la colección se enmarca dentro de un período de supuesto compromiso social por parte del autor. Durante los noventa, comenzado por *Nejimakidori kuronikuru* (El pájaro que da cuerda al mundo, 1994-1995), novela que aborda los crímenes de guerra del Imperio de Japón en Munchukuo, Murakami se abocó a escribir ensayos y novelas

que abordaran problemáticas históricas o sociales, y que no se limitaran a cuestiones individuales. A aquella novela la continuó *Andāguraundo* (Underground, 1997-1998), una colección de entrevistas a las víctimas del atentado terrorista con gas sarín a manos de la secta Aum. Explicó Murakami durante aquellos años:

Las novelas del estilo naturalista y *novelas-del-yo* ya me resultan casi todas malas. También Dazai y Mishima me resultan malos. No logro que mi cuerpo quepa en ellas. Siento como si estuviera metiendo mis pies en zapatos de una talla que no es la mía. (Murakami, 1997, p. 87)

Lejos de sus obras iniciales, en las que había explorado la introspección y la reflexión individual, como es el caso de *Noruwei no mori* de 1987, el Murakami de los noventa puso el foco en el impacto social que podía ejercer como intelectual que había obtenido un gran reconocimiento. En el marco de esta tendencia, resulta lógico que la colección *Kami no kodomotachi wa mina odoru*, conectada al terremoto de Kobe de 1995, haya sido leída también como una obra comprometida. Sin embargo, a la luz de lo analizado en el presente artículo, específicamente la función del sismo como telón de fondo que invita a los personajes a hacer una reflexión sobre el pasado, pero solo en el campo de lo individual, la colección dista mucho de abordar la compleja red de consecuencias históricas y sociales que implica un siniestro como aquel de 1995. Quizás Murakami no fue consciente de la superficialidad de su compromiso en aquel entonces. De ser así, el impacto del terremoto de Kobe en el “*deep-time*” o “tiempo profundo” (Ginn, Bastian, Farrier y Kidwell, 2018) en su colección de cuentos radicaría menos en el tiempo mental y pasado de los personajes que en el tiempo de la obra entera de Murakami; más allá del compromiso que el autor enarboló durante los noventa, la colección acarrea al presente los temas

más profundos de su pasado que tienen que ver con la identidad y la memoria individual, y no la colectiva.

El terremoto según Neuman

La novela *Fractura* (2018) de Andrés Neuman narra en tercera persona la historia de Yoshie Watanabe, un sobreviviente de la bomba atómica que se enfrenta en el presente de la diégesis a un nuevo desastre: el Triple Desastre de Fukushima del 11 de marzo de 2011, momento en el cual un terremoto poderoso afectó la región de Tōhoku al norte de Japón, generando un tsunami que a la vez ocasionó un accidente en una planta nuclear. Desde la primera descripción del evento, el narrador nos deja en claro cuál será su efecto a lo largo de la novela: “Un terremoto fractura el presente, quiebra la perspectiva, remueve las placas de la memoria” (Neuman. 2018, p. 7).

En el primer capítulo, la nueva catástrofe le despierta a Watanabe recuerdos de aquella de 1945 que había quedado sepultada en su memoria. Pero en los siguientes capítulos se suman, además, recuerdos *sobre* Watanabe que transmiten en primera persona Violet, Lorrie, Mariela y Carmen, cuatro amantes que aquel tuvo (en Francia, Estados Unidos, Argentina y España respectivamente) cuando viajaba por el mundo al trabajar en la compañía de televisores Me. Estas cuatro mujeres no solo construyen un perfil definido del pasado y del presente de Watanabe, sino que también reflexionan sobre sus propios pasados y, todavía más, sobre eventos históricos traumáticos que enfrentaron, sean estos las consecuencias de la Guerra Civil Española de 1936 a 1939, la Dictadura Argentina de 1976 u otros. Así, el terremoto despierta en Watanabe recuerdos de su pasado en la Guerra, pero también genera ondas expansivas que despiertan secuelas de traumas pasados en las demás. Esas réplicas impactan a los personajes en un plano personal y sacuden sus temporalidades, a la vez que despiertan

reflexiones sobre la historia social y colectiva, y enmarca sus recuerdos individuales en una experiencia compartida y transnacional.

Las evocaciones que despierta el terremoto de marzo de 2011 en los personajes son inesperadas e inconscientes. En este sentido, *Fractura* presenta al evento traumático como el detonante de un desorden del recuerdo, alterando la coherencia de la propia narrativa y dando lugar a un recuerdo impredecible del pasado. El primer recuerdo que tiene el protagonista después del siniestro es ejemplificador al respecto.

Como si el movimiento de placas hubiera trastocado los relojes, Tokio está oscureciendo a deshora. El contraste con su imagen diaria es tan chocante, piensa, que cada lugar merecería tener un nombre con luz y otro en penumbra. Muchas tiendas han cerrado. La gente compra víveres y baterías. Cuanto mayor es el tamaño de las ciudades, más grande parece su pánico a la oscuridad. El señor Watanabe recuerda cuando, en su juventud, se abolió la restricción en la altura de las edificaciones. La propiedad del aire se volvió más urgente que la del suelo. Aquello provocó protestas reclamando el derecho al sol. Así se dictó la Ordenanza de la Luz Solar, que él encuentra involuntariamente poética, y gracias a la cual se empezó a construir en ángulo (Neuman, 2018, p. 8).

En el fragmento anterior, el terremoto tiene el efecto inmediato e involuntario de desenterrar un recuerdo que, a primera vista, está desconectado de la situación presente del protagonista, lo cual podría ser interpretado como un mecanismo de defensa por parte del protagonista para escapar de su situación presente. Sin embargo, la evocación de un recuerdo azaroso es el *modus operandi* del terremoto a lo largo de toda la novela. No solo Watanabe, sino también Violet, Lorrie, Mariela y Carmen van desenterrando su historia (y

aquellas de sus contextos) a través de reminiscencias aleatorias que, como la magdalena de *En busca del tiempo perdido*, despliegan de forma imprevisible un panorama más amplio del pasado. De esta manera, la evocación de las restricciones en las leyes de la construcción y las protestas que resultaron de las mismas obligan al lector a poner en tela de juicio, inmediata e inconscientemente, la noción de una historia única, enfatizando que el proceso de recordar y narrar el pasado está influido por mecanismos más allá de una comprensión evidente. Como bien se pregunta el protagonista: “Los seísmos son parte de la historia. ¿O es la historia un pedazo de la ciencia sísmica? Watanabe se imagina un temblor subterráneo propagándose poco a poco, hasta sacudir el planeta entero” (Neuman, 2018, p. 12). En este sentido, Neuman propone que la reconstrucción de la historia no constituye una linealidad entre pasado y presente, sino un temblor en constante expansión, una serie de réplicas y de efectos de onda que entrelaza las vidas de los personajes y, simultáneamente, una serie de acontecimientos históricos como la Segunda Guerra Mundial, el accidente nuclear de Chernóbil, la Guerra de Malvinas, las activistas mujeres del Grupo Delta, entre otros hitos.

Pero *Fractura* no solo presenta a la historia como una sucesión de temblores con réplicas y ondas inesperadas; también propone que las fracturas que dejan estas últimas construyen una historia común entre los afectados más allá de sus contextos. Ello se presenta a través de las referencias al *kintsugi*, una práctica tradicional japonesa mediante la cual se reparan objetos de cerámica usando laca y polvo de oro. El *kintsugi* presupone que las fracturas son esenciales en las historias de los objetos, razón por la cual no deberían ser eliminadas durante la reparación, sino que deberían convertirse en elementos constitutivos de la pieza en los momentos posteriores a la destrucción. “Cuando una cerámica se rompe, los artesanos del *kintsugi* insertan polvo de oro en cada grieta, subrayando la parte en donde se quebró. Las fracturas y sus

reparaciones quedan expuestas en vez de ocultas y pasan a ocupar un lugar central en la historia del objeto” (Neuman, 2018, p. 11). La novela de Neuman hace de esta práctica tradicional japonesa una noción de la historia global para ilustrar cómo individuos de distintos contextos pueden transformar sus traumas del pasado en relatos de resiliencia en el presente, destacando el valor de aceptar las heridas en lugar de intentar borrar las cicatrices. Así, la metáfora de ‘la historia como *kintsugi*’ se presenta como una concepción globalizante de la historia por parte del autor, enfatizando que, al igual que en las cerámicas reparadas, las narrativas históricas se enriquecen al integrar las fracturas de la experiencia humana, permitiendo que las cicatrices compartidas entre diferentes culturas y épocas se conviertan en fuentes de comprensión y conexión. Este enfoque no solo invita a un reconocimiento de las heridas colectivas, sino que también promueve una visión de la historia mundial como un tejido multifacético, donde cada historia individual, marcada por sus luchas y reparaciones, contribuye a una comprensión más global de la condición humana.

Ahora bien, el uso del *kintsugi* como metáfora del discurso histórico a nivel global desvincula la práctica de su contexto cultural de origen, arriesgándose a convertirlo en un cliché o, incluso, en una forma de apropiación cultural. Guy Keulemans ha explicado que, en sus orígenes, la práctica fue una respuesta específica a la realidad japonesa: “la artesanía *kintsugi* se desarrolló como respuesta cultural a la amenaza de terremotos persistentes y a la necesidad de contener de forma eficaz esa amenaza mediante procesos emocionales y comunitarios productivos” (2016, p. 26). Al proponer el *kintsugi* como una metáfora de la historia aplicable indiscriminadamente a diferentes contextos, sin embargo, las especificidades del contexto japonés quedan invisibilizadas o simplificadas en un intento de conectar diversas narrativas a

través del sufrimiento humano. En este sentido, el *kintsugi* se convierte en un símbolo del ‘universalismo’ que, lejos de enriquecer, homogeniza experiencias. Watanabe, de hecho, reflexiona sobre el término: “Le parecía que la ausencia de esa palabra [kintsugi] en otros vocabularios, la inexistencia del concepto mismo, delataba una significativa laguna. Haría falta traducirla a todos los idiomas, piensa, inventarle sinónimos” (Neuman, 2018, p. 150). Al emplear un símbolo de unión como el *kintsugi* para describir la historia, *Fractura* parece buscar una resolución a la fragmentación del discurso sobre el pasado que se presenta en la novela. Sin embargo, si el desastre había desacomodado y fracturado el presente, ¿realmente es necesaria una reordenación? Este sobreesfuerzo por conectar y generalizar podría ser un punto cuestionable en la narrativa, así como la concepción de Neuman sobre la historia.

Conclusión

Tanto Murakami como Neuman presentan a sus lectores narrativas en las cuales los terremotos trascienden su devastación inmediata para convertirse en potentes metáforas de trastornos personales y colectivos. Murakami utiliza el terremoto como un catalizador narrativo que desata reflexiones individuales sobre la memoria, la identidad y las luchas internas de sus personajes, aunque sin profundizar en las consecuencias sociales o políticas del terremoto a gran escala. Sus historias reflejan una compleja realidad emocional, en la que el proceso de asimilación del trauma resulta profundamente individual y a menudo traumático en sí mismo. El constante bombardeo informativo post-terremoto, incluso, exacerba las heridas de los personajes, especialmente en los más vulnerables, como ilustra la pesadilla de Sara en “La torta de miel”.

Neuman, por su parte, profundiza en la dimensión colectiva del trauma, considerando al terremoto como un

evento real con réplicas en la conciencia de los personajes y sus comunidades. Su narrativa entrelaza las experiencias personales con eventos históricos mucho más amplios, generando un tejido narrativo complejo e interconectado. La metáfora del *kintsugi* en *Fractura* refuerza esta idea, presentando la historia no como una linealidad, sino como una red de fracturas, conexiones y reparaciones en la que las cicatrices de experiencias pasadas son parte integral de un futuro resiliente. Sin embargo, esta universalización del *kintsugi*, al descontextualizar su origen cultural específico, puede considerarse, cuanto menos, una simplificación problemática, sino también, una suerte de cliché que no termina de explicar las conexiones concretas entre los fenómenos.

La exploración de cómo autores de diferentes contextos culturales abordan la representación literaria de los terremotos y otras catástrofes colectivas puede ofrecer, desde la Literatura Comparada, una rica fuente de análisis para comprender mejor la experiencia humana del trauma. Invitamos a futuros lectores a continuar esta línea de investigación comparando obras que representan eventos devastadores, analizando las diferentes perspectivas sobre la memoria, la resiliencia, y la construcción de la identidad colectiva en el contexto de catástrofe y tragedia.

Referencias bibliográficas

Gebhardt, L. (2016). Literarische Trauma-Therapie in der Post-Fukushima-Ära [Conferencia]. *Vortrag im Rahmen der Agenda-Reihe. Ringvorlesung Japanologie und Sinologie: Trauma* (15 de noviembre de 2012). Universität Zürich.

Ginn, F., Bastian, M., Farrier, D. y Kidwell, J. (2018). Unexpected Encounters with Deep Time. *Environmental Humanities*, 10(1), 213-225.

Keulemans, G. (2016). The Geo-cultural Conditions of Kintsugi. *The Journal of Modern Craft*, 9(1), 15-34.

Morton, L. (2020). *The Writing of Disaster. Literary Representations of War, Trauma and Earthquakes in Modern Japan*. Peter Lang.

Murakami, H. (1997). *Wakai dokusha no tame no tanpen shōsetsu an'nai*. Bungeisha.

Murakami, H. (2000). *Después del terremoto*. Tusquets.

Neuman, A. (2018). *Fractura*. Alfaguara.

Rubin, Jay (2005). *Haruki Murakami and the Music of Words*. Vintage.

Saeko, K. (2013). *Shisaigo bungaku ron. Atarashii nihon bungaku no tameni*. Seidosha.

Sontag, S. (1965). The Imagination of Disaster. En *Against Interpretation and Other Essays* (pp. 42-48). Picador.

Suzuki, A. (2016). *Bungaku ni egakareta daishinsai. Chinkon to kibō*. Seishido.

Takayoshi, K. (2016). *Genpatsu to genbaku no bungaku. Post Fukushima no kibō*. Seishido.

Matías Chiappe Ippolito es Profesor-Investigador de Literatura Japonesa en el Centro de Estudios de Asia y África (CEAA) de El Colegio de México. También fue profesor e investigador en la Facultad de Letras de la Universidad Waseda de Tokio, donde realizó su doctorado con una tesis sobre la relación entre la literatura japonesa y la latinoamericana. Tiene una Maestría en Estudios de Asia y África con Especialidad en Japón por El Colegio de México y su licenciatura fue en Literaturas Extranjeras por la Universidad de Buenos Aires. Ha traducido al español a varios autores japoneses, como Enchi Fumiko (*Los años de espera*, Editorial Chai, 2025), Hojo Tamio (*La primera noche de la vida*, Editorial También el Caracol, 2024), Ango Sakaguchi (*Ango Sakaguchi, farsas y ensayos*, Editorial Evaristo, 2023) y Hagiwara Sakutarō (*Gato azul*, Editorial Noctámbula, 2021), entre otros.



La novela contemporánea ante el mito del derrumbe

The contemporary Novel facing the Myth of Collapse

Jean-Paul Engélibert

Université Bordeaux Montaigne
Francia

jean-paul.engelibert@u-bordeaux-montaigne.fr

Lía Mallol (Traductora del artículo)

Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, Argentina

 <https://orcid.org/0009-0002-9463-7143>
liamalloldea@gmail.com

Resumen

En un mundo agobiado por la destrucción y la desilusión, la literatura se hace eco de la catástrofe a través de formas de escritura novedosas y argumentos distópicos que ponen a la producción literaria en el centro de nuevas definiciones de lo humano. La destrucción se vuelve un mito (el mito del derrumbe) que tiene sus características particulares y también su peculiar antídoto. A través de estas páginas se demostrará que la situación actual de un mundo donde prima la devastación tiene su manifestación literaria específica, de amplias connotaciones culturales y políticas, pero también de una profunda raíz crítica que es su verdadera virtud.

Palabras clave: mito, derrumbe, novela contemporánea, pensamiento crítico

Abstract

In a world overwhelmed by destruction and disillusionment, literature echoes catastrophe through novel writing forms and dystopian plots that place literary production at the center of new definitions of humanity. Destruction becomes a myth (the myth of collapse) with its own particular characteristics and also its own unique antidote. These pages will demonstrate that the current situation of a world dominated by devastation has its own specific literary manifestation, with broad cultural and political connotations, but also with a deep critical root that is its true virtue.

Keywords: Myth, collapse, contemporary novel, critical thinking

En 1951, el filósofo alemán T. W. Adorno escribía:

Aun el árbol en flor miente, a partir del instante en el que se lo ve florecer olvidando la sombra del Mal. “¡Qué lindo!”, aun esta exclamación inocente se repite para justificar las infamias de la existencia que es cualquier cosa menos bella; y ya no existe más belleza ni consuelo que la mirada que se vuelve hacia lo horrible, se confronta con ello y sostiene, con entera conciencia de la negatividad, la posibilidad de un mundo mejor¹ (2003, pp. 25-26).

Adorno ilustra, así, la condición del intelectual luego de la Segunda Guerra Mundial: la soledad irremediable de aquel que ya no puede consentir las banalidades de la conversación ordinaria sin volverse cómplice de las ideas criminales que vehiculiza la lengua cotidiana. La contemplación de la belleza no puede ya olvidar la sombra del Mal; cualquier celebración de

¹ *Même l'arbre en fleurs ment, dès l'instant où on le regarde fleurir en oubliant l'ombre du Mal. « Que c'est joli ! », même cette exclamation innocente revient à justifier les infamies de l'existence, qui est tout autre que belle ; et il n'y a plus maintenant de beauté et de consolation que dans le regard qui se tourne vers l'horrible, s'y confronte et maintient, avec une conscience entière de la négativité, la possibilité d'un monde meilleur.*

la belleza que lo olvidara se tornaría culpable. De esto puede deducirse un deber de la literatura. La poesía, si es todavía posible, debe volverse hacia lo horrible y confrontarse con él. La escritura ya no cabe sino a condición de afrontar la negatividad y la posibilidad de un mundo mejor no reside más que en esta confrontación. La literatura lo ha reconocido. Adorno mismo lo constata: “La creación literaria se ha atrincherado en el abandono sin reservas al proceso de desilusión que destruye el concepto de lo poético”² (1989, p. 34).

Las ficciones del derrumbe³ y las distopías que proliferan hoy por hoy no son más que un aspecto de esta “desilusión”, pero un aspecto importante. Por su cantidad, ante todo, pues el número de distopías, antiutopías y otras ficciones de la catástrofe aumenta rápidamente. Lo ha mostrado el rumano Corin Braga, historiador de la literatura: sin pretender ser exhaustivo, consagra 150 páginas de su último libro a la bibliografía de estos géneros solamente para los siglos XX y XXI (Braga, 2018, pp. 387-468). Pero más importante aún, por su lugar en el campo literario (Bourdieu, 1992), ya que estas obras se inscriben cada vez más a menudo en el centro de este: ya no se trata solo de novelas populares confinadas a los márgenes de la literatura legítima. Entre numerosas ficciones que repiten sin gran originalidad los motivos de una desilusión vuelta moneda corriente, se encuentran obras ambiciosas, en sintonía con las preocupaciones literarias contemporáneas, consagradas por premios prestigiosos y que ejercen una gran

² *La création littéraire s'est retranchée dans l'abandon sans réserve au processus de désillusion qui détruit le concept du poétique.*

³ El autor emplea siempre el término *effondrement* que puede traducirse tanto por “derrumbe” como por “desmoronamiento” (entre otras opciones sinonímicas). He preferido el término “derrumbe” porque contiene la idea de brusquedad y rapidez que el texto sugiere para caracterizar el mito. Sin embargo, en otras ocasiones en que el contexto así lo permitía, he empleado también “desmoronamiento” a fin de no repetir excesivamente y de aligerar la lectura (N. de la T.).

influencia sobre otras producciones culturales. Son testimonio de esto, entre otros, el premio Pulitzer de la ficción 2007 atribuido a *The Road* de Cormac McCarthy; el Nobel de 2017 adjudicado al escritor británico Kazuo Ishiguro, autor de la distopía *Never let me go* de 2005; en Francia, el premio Médicis otorgado a Antoine Volodine por *Terminus radieux* en 2014; en Reino Unido, el premio Booker concedido a Margaret Atwood por *The Testaments* en 2019.

Por supuesto, no todas estas producciones son testimonio de una “entera conciencia de la negatividad” –para retomar la fórmula de Adorno–: el horror de la vida moderna es en este momento un lugar común y las profecías apocalípticas no siempre revelan –lejos de ello– un punto de vista crítico sobre la sociedad contemporánea. Desde fines del siglo XX, el desmoronamiento de la civilización occidental se ha vuelto incluso un verdadero mito que involucra todos los ámbitos de la cultura, incluidas las ciencias humanas y sociales. En un artículo de 2015, el historiador francés François Jarrige (2015) notaba que “de las 164 obras publicadas en Francia desde 1841 cuyo título contiene la palabra ‘derrumbe’ [*effondrement*], 50 aparecieron después del año 2000”⁴ y agregaba que el término, de paso, ha cambiado de significado:

[...] mientras que en el siglo XIX el derrumbe remitía sobre todo al desmoronamiento de los inmuebles y de las canteras, a mediados del siglo XX designaba la caída de un régimen político o una derrota militar [...], lo que ahora amenazan derrumbarse son “el capitalismo”, “la sociedad” o aun la propia civilización occidental⁵ (pp. 185-189).

⁴ [...] sur les 164 ouvrages publiés en France depuis 1841 dont le titre contient le mot « effondrement », 50 l'ont été après l'an 2000.

⁵ [...] tandis qu'au XIX^e siècle l'effondrement renvoyait d'abord à l'affaissement des immeubles et des carrières, qu'au milieu du XX^e siècle il désignait la chute d'un

Los discursos apocalípticos no son, pues, todos literarios y muchos repiten argumentos y motivos cuya valoración crítica se ha diluido o desaparecido completamente.

No se trata aquí de negar las amenazas que pesan sobre nuestro mundo, al contrario. Todos estos discursos proliferan sobre un fondo cultural y político desmoralizador. Erosión de las esperanzas revolucionarias, destrucción sistemática de la idea de un futuro mejor, surgimiento de regímenes neofascistas en varios puntos del planeta, deslizamiento de regímenes llamados democráticos hacia un neofascismo a penas disfrazado en algunos de los países más ricos del mundo, reemplazo de la descolonización por el imperialismo, destrucción acelerada de los ecosistemas, extinción masiva de especies salvajes y, para coronar el conjunto, calentamiento global: el siglo XXI se encamina hacia lo peor, como hubiera dicho Beckett. En esta coyuntura desoladora no es de extrañar que crezca el mito del derrumbe. La hipótesis que explora este artículo es que la novela contemporánea, la cual relata tantas veces historias apocalípticas, le opone a esto un útil antídoto, es decir, un pensamiento verdaderamente crítico, capaz de identificar la negatividad de las sociedades contemporáneas.

Por ello, luego de haber presentado y tratado de deconstruir este mito, detallaré algunos ejemplos de obras literarias recientes que encaran el apocalipsis de otro modo y tratan de construir un punto de vista crítico sobre nuestro presente.

I

En Francia, “derrumbe” es un término surgido del vocabulario mediático en 2015 con la publicación en Ediciones

régime politique ou une défaite militaire [...], ce sont désormais « le capitalisme », « la société », voire « la civilisation occidentale » elle-même qui menacent de s'effondrer.

du Seuil del libro *Comment tout peut s'effondrer* de Pablo Servigne y Raphaël Stevens, subtítulo *Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*. Este exitoso libro tuvo una continuación en 2018, en la misma casa editorial y firmado por los mismos autores más Gauthier Chapelle: *Une autre fin du monde est possible. Vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*. Al año siguiente, el antiguo Ministro de Medioambiente francés Yves Cochet publicó un libro titulado *Devant l'effondrement* que predecía “el desmoronamiento de la civilización industrial [...] posible a partir de 2020, probable en 2025, cierto hacia 2030”, lo cual se traduciría en un “brusco descenso de la población mundial”, la “disminución de los recursos energéticos y alimentarios”, la “pérdida de las infraestructuras” y la “caída de los gobiernos”.⁶ (Cochet, 2019, pp.115-116). Como Servigne y Stevens, Yves Cochet volvió a toca el tema en un nuevo ensayo algunos años más tarde: *Précision sur la fin du monde* (2024).

Puede considerarse estos discursos como un mito —en el sentido que le da Roland Barthes en *Mythologies*— un discurso que transforma la historia en naturaleza y la despolitiza:

[...] la causa que hace proferir la palabra mítica es perfectamente explícita, pero queda fijada inmediatamente en la naturaleza; no es leída como móvil sino como razón. [...] todo ocurre como si la imagen provocara naturalmente el concepto, como si el significante *fundiera* el significado⁷ (1993, p. 842. El resaltado es del autor).

⁶ Yves Cochet a publié un livre intitulé *Devant l'effondrement qui prédit « l'effondrement de la civilisation industrielle [...] possible dès 2020, probable en 2025, certain vers 2030 », ce qui se traduirait par le « brusque abaissement de la population mondiale », la « déplétion des ressources énergétiques et alimentaires », la « perte des infrastructures » et la « faillite des gouvernements ».*

⁷ [...] la cause qui fait proférer la parole mythique est parfaitement explicite, mais elle est aussitôt transie dans une nature ; elle n'est pas lue comme mobile, mais

Barthes comenta en esta cita una fotografía —hallada en *Paris-Match*— de un soldado africano vestido de uniforme francés que hace el saludo militar: la imagen significa que:

Francia es un gran Imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera, y que no hay mejor respuesta contra los detractores de un pretendido colonialismo, que el celo con que ese negro sirve a sus pretendidos opresores⁸ (Barthes, 1993, p. 830).

Ese mito imperialista se funda en la imagen; esta no es un símbolo del Imperio sino su encarnación. La fotografía es una “imagen rica, vívida, espontánea, inocente, *indiscutable*” al mismo tiempo que vehiculiza un concepto: “la imperialidad francesa”⁹ (Barthes, 1993, p. 832. El resaltado es del autor).

En el mito del derrumbe, la imagen es una sola palabra. “Derrumbe”, que traduce el inglés *collapse* aparecido en las ciencias sociales un poco antes¹⁰, sugiere un acontecimiento más global que local, más total que parcial, y más repentino que lento y progresivo. Así, Yves Cochet predice el fin inminente de la “civilización industrial” y no solamente el de la civilización occidental, y lo traduce en la reducción de la población mundial a 3 mil millones a partir de 2035 (Cochet, 2024, p. 12). En el mismo sentido, el *best-seller* de Jared Diamond publicado en Estados Unidos en 2005, traducido al francés en 2006 como

comme raison. [...] tout se passe comme si l'image provoquait naturellement le concept, comme si le signifiant fondait le signifié.

⁸ [...] la France est un grand Empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, *servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs.*

⁹ *La photographie est une « image riche, vécue, spontanée, innocente, indiscutable », en même temps qu'elle véhicule un concept ; « l'impérialité française ».*

¹⁰ Su aparición puede datarse gracias a la publicación de dos libros de éxito: el del historiador Joseph A. Tainter, *The Collapse of Complex Societies* (1988), y el del biólogo y geógrafo Jared Diamond, *Collapse. How Societies choose to fail or succeed* (2005), inmediatamente traducidos a varias lenguas [Nota del autor].

Effondrement, relata historias de sociedades que se desmoronaron brusca y totalmente. Es posible reconocer allí un esquema religioso: una destrucción apocalíptica sirve para revelar a la sociedad su verdadera naturaleza bajo la forma de un castigo.

Se puede oponer a esta visión la historia del derrumbe, real, de la ciudad de Detroit, en Estados Unidos, referida por Raphaëlle Guidée (2024): habiendo sido la cuarta ciudad de Estados Unidos en los años 1950, Detroit perdió dos tercios de sus habitantes durante la segunda mitad del siglo XX, sus fábricas cerraron y el municipio quebró en 2013. La ciudad se volvió un objeto de fascinación para todos aquellos que querían ver en ella el signo precursor de la ruina del capitalismo o del fin de la civilización industrial. Sin embargo, aún permanece en pie, Chrysler abrió allí una nueva fábrica en 2021 y aún permanecen 700.000 habitantes, empobrecidos, precarizados, pero ahí. El derrumbe, escribe Raphaëlle Guidée,

[...] no son los zombis que invaden Detroit o la súbita desertificación de Bretaña, sino una sucesión de degradaciones muchas veces poco espectaculares, diseminadas en el tiempo y el espacio, sin principio ni fin a la vista a escala del tiempo humano. Escapando a la división escatológica entre un *antes* (tiempo histórico) y un *después* (tiempo postapocalíptico), la cadena de catástrofes actuales es un proceso largo, discontinuo [...], de precarización que acentúa dramáticamente las desigualdades¹¹ (2024, pp. 16-19).

11 [...] ce ne sont pas des zombies qui envahissent Detroit ou la désertification soudaine de la Bretagne, mais une succession de dégradations souvent peu spectaculaires, disséminées dans le temps et dans l'espace, sans point d'origine ni terme envisageable à l'échelle du temps humain. Echappant au partage eschatologique entre un avant (le temps historique) et un après (le temps postapocalyptique), la chaîne des catastrophes actuelles est un processus long, discontinu [...], de précarisation qui accentue dramatiquement les inégalités.

Subrayar la lentitud de los procesos, su carácter complejo, detectar las contradicciones de las que están hechos, significa reemplazar el esquema mítico por el análisis histórico. Es así como resulta posible resistir a las ilusiones que conlleva el mito: el cierre de las fábricas no provoca ni la ley de la selva (la invasión de zombis) ni el florecimiento de la ayuda mutua y de la solidaridad en lugar de la rivalidad y de la competencia. El derrumbe de Detroit es vuelto a poner en su lugar: no se trata ni del fin del mundo ni del fin del capitalismo, sino del deterioro de las condiciones de vida de sus habitantes y el agravamiento de las dificultades que ya conocen. Es un proceso local y no global, pero lento y discontinuo más que instantáneo y brutal.

El segundo rasgo del mito del derrumbe, después de su carácter global, completo y repentino, es el aspecto perfectivo, como se dice en gramática, de un proceso considerado en su culminación. Las sociedades cuyo desmoronamiento relata Jared Diamond han desaparecido todas sin rastros o casi, dejando vestigios imposibles de interpretar. Así, los habitantes de la Isla de Pascua a los cuales Diamond consagra un largo capítulo de 75 páginas, habrían prácticamente deforestado su territorio antes de la llegada de los europeos a causa de rivalidades políticas y religiosas; habrían contribuido ampliamente a devastar su isla y los colonos solo serían responsables del golpe de gracia perpetrado sobre una civilización ya casi extinta a su llegada. Diamond consagra también un capítulo a la colonia vikinga de Groenlandia que vivió 450 años antes de desaparecer sin dejar sobrevivientes. A esta idea de que una civilización es un todo homogéneo que vive y muere como un individuo y del cual no queda nada después de la muerte, puede oponerse la idea de “resurgimiento” según un término de Anna Tsing retomado por Yves Citton y Jacopo Rasmi (2020, p. 79). Constituye un resurgimiento todo lo que escapa a la planificación, todo lo que es excepción, todo lo que se sale de la norma y crea

heterogeneidad al margen o en medio del todo. Los “parásitos” resistentes a los pesticidas son resurgimientos de la agricultura industrial, los esclavos cimarrones eran resurgimientos de la economía colonial de las plantaciones. Citton y Rasmi citan otros ejemplos: “las brujas, los piratas, los niveladores, los luditas y otros activistas”¹² (2020, p. 87) han mostrado la fuerza que la vida opone a su administración al mismo tiempo que la fragilidad, prueban tanto su insistencia en la preservación como su vulnerabilidad. El modo de ser del resurgimiento no es “el eterno retorno” sino la impureza anárquica de lo que vuelve siempre diferente, según las circunstancias, con modalidades de alianza y de composición nuevas a través de todos los enredos que constituyen las sociedades. El derrumbe sin resto, sin resurgimiento alguno, es un mito de lo homogéneo, del todo indivisible.

El tercer rasgo del derrumbe es que, en el relato, el mundo se viene abajo alrededor de héroes humanos cuya sobrevida sigue siendo el verdadero tema. Solo importan los personajes humanos, el resto no es más que un fondo sobre el cual se destaca lo humano; este figura en primer plano. En literatura, el ejemplo de la novela apocalíptica de Cormac McCarthy, *The Road* (2006), es el más elocuente: allí el universo es totalmente humano. Un padre y su hijo caminan por un mundo devastado, diez años después de una catástrofe de la que poco se sabe —probablemente una guerra nuclear, pero el texto es evasivo—. Todos los animales parecen haber desaparecido y la vegetación está muerta. No queda nada, salvo algunos seres humanos que se alimentan de latas de conserva —últimos vestigios de la civilización— o de otros seres humanos, últimas presas vivientes. En este universo de ficción, las acciones de los personajes son tratadas con un cuidadoso realismo, tanto que la novela parece verosímil y que no nos

12 [...] les sorcières, les pirates, les niveleurs, les luddites et autres zadistes.

planteamos la inverosimilitud de las premisas de la intriga: si algunos seres humanos sobrevivieron a la catástrofe, ¿cómo puede ser que ningún otro ser vivo lo haya logrado? Si nos formuláramos la pregunta, diríamos sin duda que ratas, insectos, hongos y seguramente otras especies animales y vegetales serían más capaces de sobrevivir que los hombres. El logro estético de la novela consiste en conseguir excluir esas ideas del horizonte de expectativas del lector. Pero, si lo consigue, es sin duda porque no hace más que llevar al límite la representación del derrumbe: absolutiza su antropocentrismo –solo cuenta el hombre– como absolutiza los dos primeros rasgos del mito: el desmoronamiento es global y sin resurgimiento. El ejemplo contrario sería la novela de Céline Minard, *Le Dernier Monde*, que también cuenta una extinción repentina y sin resurgimiento posible de la humanidad: solo sobrevive un hombre. Pero aquí la catástrofe no afecta a las otras criaturas: el mundo permanece intacto, salvo la especie humana. Así, pues, esta novela invierte la intriga de *The Road*. El fin del héroe no es sobrevivir en un mundo destruido sino, por el contrario, terminar de borrar la humanidad. De este modo, se dedica a recorrer el planeta con la idea de “limpiar” las huellas del hombre. Pero pronto se da cuenta de que esto no sirve de nada ya que el planeta se limpia por sí mismo y no tiene necesidad de él. Si también aquí el personaje humano se encuentra en primer plano, el universo ficcional al menos cuida el lugar de los otros seres vivos y les otorga una capacidad de actuar igual o superior a la suya.

He destacado tres características del mito del derrumbe: su carácter global y repentino (el mundo entero se derrumba de un solo golpe), su aspecto terminal o definitivo (luego del derrumbe no queda nada) y su antropocentrismo (el hombre está siempre en el centro del relato). Estas características concurren para elaborar relatos antipolíticos en el sentido que –al decir de Barthes– hacen del derrumbe una “naturaleza”, es

decir, el producto de causas naturales. Lo sustraen de la historia transformándolo en fatalidad. Es así como impiden ver las marañas que componen las sociedades y, más allá, los mundos en los cuales estas evolucionan y, sobre todo, que ocultan la dinámica de los conflictos y las alianzas que gobiernan sus recomposiciones y sus eventuales desmoronamientos. Se trata ahora de afrontar los antídotos a este relato, antídotos que vamos a encontrar en el punto de vista crítico desarrollado por ciertas ficciones. Para ello conviene retomar punto por punto las tres características del mito.

II

El derrumbe es global y repentino. Encara la sociedad como un todo que se derrumba en bloque. Un primer ejemplo de otra representación sería la novela del escritor italiano Davide Longo, *L'Uomo verticale*, publicada en Italia en 2010, traducida al francés en 2013. Esta novela cuenta la descomposición de la sociedad italiana, en un futuro cercano, pero no determinado. Las instituciones declinan, la barbarie se instala, pero la catástrofe no es global: aparentemente concierne solo a Italia, ya que del otro lado de la frontera parece que puede retomarse una vida normal. Tampoco es repentina: la progresión dramática de la novela está ligada, precisamente, a la degradación progresiva de las condiciones de vida de los personajes principales, los cuales de deslizan del bienestar a la precariedad, luego a la indigencia, hasta ser reducidos a esclavos. Este simple resumen, muy sucinto, permite ya entrever la posibilidad de una trama alternativa del derrumbe. Otro ejemplo permitirá explorar una posibilidad literaria más elaborada.

La novela *Hors sol* del escritor francés Pierre Alferi requiere una presentación más detallada. El libro se presenta como una compilación de textos llegados hasta nosotros gracias a un improbable “accidente” del espacio-tiempo que ha

tornado brevemente accesibles algunos archivos del futuro. Los intercambios electrónicos por Internet del 2 de enero de 2103 –mails, informes, blogs, chats, artículos de prensa...– aparecen en la pantalla de una computadora de 2018. Todos esos documentos fugitivos del futuro componen un cuadro de una época de la que solo conoceremos estos fragmentos, ficticiamente escritos en las diez lenguas que le quedan entonces a la humanidad, traducidos al francés y presentados por su descubridora. *Hors sol* es una ficción del manuscrito encontrado pasado por la prueba del montaje: cerca de cincuenta instantes compuestos o grabados al mismo tiempo por autores diferentes, que se responden, se hacen eco, se chocan, ofreciendo múltiples puntos de vista sobre su época, poniendo en evidencia su heterogeneidad, mostrando sus divisiones y sugiriendo también que su descripción es interminable.

En *Hors sol*, a mediados del siglo XXI, el calentamiento global ha llevado a un pequeño grupo dirigido por un millonario a construir una nave espacial para salvar a una porción de la humanidad: 5000 dichosos elegidos a quienes se les promete fundar un refugio en Marte. Todos los otros humanos, sin hablar del resto de los seres vivos, son abandonados en un planeta hirviente.

Pero apenas alcanzada una órbita de gran altura, la nave se detiene por falta de combustible, dicen los capitanes a los pasajeros. La solución que les presentan mientras esperan volver a partir es instalarse provisoriamente en los botes salvavidas, esto es, 360 “cápsulas” unidas por larguísimos cables a la nave nodriza. Estas son soltadas para permanecer suspendidas a 13 000 metros de altura por encima de la Tierra. Cuarenta años más tarde, el combustible prometido sigue faltando y las cápsulas permanecen en su órbita terrestre. Sus habitantes viven en pequeños grupos aislados de 10 o 12 personas por cápsula. Estos grupos solo tienen relación unos

con otros a través de lo que llaman la MER¹³. Algunos comienzan a sospechar que los capitanes de la nave nodriza no les dicen toda la verdad. ¿Cómo puede ser que en cuarenta años no se haya podido conseguir ni fabricar el combustible necesario? ¿Verdaderamente la Tierra se ha vuelto inhabitable como dicen? No pueden conseguirse pruebas: desde las cápsulas no se ve ningún rastro de actividad humana, pero ¿no podrían existir comunidades que se organizan y hasta prosperan sin ser vistas a 13 000 metros de distancia?

Vemos que *Hors sol* es una ficción política. Ante todo, por la sátira a los miedos de extraterritorialización que vemos desarrollarse en la actualidad, pero también por la sátira a las redes sociales. Alferi dice haber pensado en el aislamiento contemporáneo que favorecen ciertas redes, *llamadas* sociales, cuyas lógicas de afinidad incitan al entre sí¹⁴. También se trata de una sátira a la sociedad de los pasatiempos. Los habitantes de las cápsulas no trabajan: “No tenemos nada más que hacer, nota uno de ellos, que librarnos a nuestros hobbies, al amor, al arte y al juego”¹⁵. Receta de una felicidad condicionada, como en otras distopías. El “hobbismo” fabrica una sociedad del espectáculo y del aburrimiento. Se lleva una “vida suspendida” que los jóvenes llaman familiarmente la “VIS”. Un personaje lexicógrafo destaca que esta nueva era se llama a sí misma “la Época” y agrega que “el vocablo griego casi homónimo” que se halla en el origen de este nombre significa “parada”, “suspensión”¹⁶ (p. 245). La novela se designa a sí misma como

¹³ MER es la sigla correspondiente a Mise En Relation électronique, expresión que podría traducirse como “Puesta En Relación electrónica”, o sea, PER. Pero hay que notar que en francés MER es un homófono de mère, es decir “madre”, sugerente ambigüedad semántica que se perdería con la traducción. (N. de la T.).

¹⁴ Véase P. O. L. Editeur (s. f., s. p.).

¹⁵ [...] *nous n'avons rien à faire, note l'un d'eux, que de nous adonner à nos hobbies, à l'amour, à l'art et au jeu.*

¹⁶ [...] *cette nouvelle ère se nomme elle-même « l'Époque », et il ajoute que « le mot grec presque homonyme » à l'origine de ce nom signifie « arrêt », « suspension ».*

épokhè en el sentido de la fenomenología: reducción, puesta entre paréntesis del mundo para interrogarlo.

Para los habitantes de las cápsulas, tal como lo hace notar el mismo lexicógrafo, “la Historia se ha puesto en modo víspera”¹⁷. La vida suspendida (VIS) es una existencia pasiva, despolitizada, librada al hedonismo estéril del pasatiempo y a la angustia de la soledad y del vacío. Existen las elecciones, candidatos que hacen campaña, medios masivos para retransmitir sus discursos, pero esto se acerca más al espectáculo que a lo que merecería ser llamado política. Claro que se trata de un espectáculo payasesco basado ciertamente en el modelo de Donald Trump. El favorito del próximo escrutinio es el payaso que comprendió que “el éxito a mediano plazo reposa enteramente sobre la renovación del espectáculo [...], del estilo mismo de la bufonería”¹⁸ y que se presenta como “un payaso sabio y kitsch, lunar y repugnante, primitivo y multimedia”¹⁹ (p. 97). Ni qué decir que desde las cápsulas no se tiene ningún poder sobre las propias condiciones de existencia. Los verdaderos dirigentes son desconocidos e inaccesibles, jamás han abandonado la nave nodriza desde donde mueven, literalmente, los hilos. Tal vez la historia no se haya detenido para todo el mundo; pero nunca lo sabremos.

Hors sol muestra, pues, que después del apocalipsis queda aún una historia, es decir, conflictos y alianzas. No todo se desmoronó de golpe: el “todo” no existe y la historia conoce cambios de velocidad, a veces pausas, pero jamás paradas súbitas sin nuevos comienzos. No hay jamás un fin del mundo sin resurgimiento.

¹⁷ [...] *l'Histoire s'est donc mise en mode veille.*

¹⁸ [...] *la réussite à moyen terme repose entièrement sur le renouvellement du spectacle [...], du style même de la bouffonnerie.*

¹⁹ [...] *clown savant et kitsch, lunaire et ordurier, primitif et multimédia.*

En el imaginario contemporáneo, lo que más se parece a un detenimiento brusco y definitivo de la historia es una guerra nuclear. Sin embargo, una novela que cuenta un apocalipsis nuclear es lo que tomaré como ejemplo de ficción del resurgimiento. Se trata de *Malevil*, del escritor francés Robert Merle, una novela no completamente contemporánea publicada en 1972, traducida a varias lenguas, constantemente reeditada en ediciones de bolsillo hasta ahora, y que conoció una adaptación cinematográfica en 1981, luego una adaptación televisiva en 2010. Es interesante saber que esta novela se vende todavía a razón de 3000 o 4000 ejemplares por año en Francia, aun cuando fue publicada hace más de cincuenta años, lo cual la posiciona entre los sucesos populares de este medio siglo (Merle, 2018, p. 34).

Ahora bien, *Malevil* es una novela del resurgimiento. El relato de la catástrofe nuclear solo ocupa sus primeras páginas. Los personajes principales, que azarosamente se encontraban reunidos en una bodega de un castillo medieval, doblemente protegidos bajo tierra y detrás de espesas murallas cuando la explosión tuvo lugar, salen luego del hecho para constatar que todo ha sido destruido alrededor del castillo hasta donde la vista se pierde. Puesto que la radio ha enmudecido y ningún avión o helicóptero aparece, comprenden que la civilización ha sido aniquilada. Pero la continuación de la novela no dejará de desmentirlo. La historia de *Malevil* es la de la reconstrucción de una comunidad sobre la *tabula rasa* de la catástrofe. Sobre las ruinas se forma una pequeña sociedad. La intriga novelesca se confunde con la edificación laboriosa de esta nueva comunidad, el inventario de sus recursos, la descripción de sus trabajos, el relato de los debates que conducen la organización interna y también aquel que trata de las relaciones con otras comunidades que se han ido organizando afuera. Ya que otros sobrevivientes van a manifestarse, unos tras otros, llegados cada vez de más lejos, representando amenazas crecientes para la seguridad del primer grupo. Estos resurgimientos

constituirán el elemento más importante de la intriga, a tal punto que la novela termina con la decisión –tomada por la comunidad– de lanzarse a la fabricación de armas para prevenir cualquier eventualidad, ya que no se puede excluir la posibilidad de que bandas armadas circulen por el país y pretendan, un día, tomar el castillo. Comprendemos, entonces, que la situación de la *tabula rasa* culmina con el renacimiento de la carrera armamentística, índice del renacimiento de la civilización tal como había sido antes de la catástrofe. *Mutatis mutandi*, el resurgimiento lleva a que se repita siempre lo mismo.

Terminaré este recorrido con un ejemplo de antídoto a la tercera característica del mito del derrumbe: el antropocentrismo. Después de haber tomado el ejemplo, con Alferi, de un autor para productores –como habría dicho Bourdieu– que se arriesgó a la aventura de una novela de ciencia ficción; luego, el ejemplo de un novelista “medio” como Robert Merle (Wattel, 2018, p. 340), tomaré el de un autor que es investigador e inscribe su producción literaria en el ámbito de la investigación-creación. Se trata de Matthieu Duperrex, autor de un libro inclasificable, ni ensayo ni relato de viaje, pero que detenta rasgos de ambos géneros sin reducirse a ninguno: *Voyages en sol incertain. Enquête dans les deltas du Rhône et du Mississippi* (2019). Alterna capítulos cortos consagrados al delta del Ródano y del Misisipi. Si estos territorios resultan interesantes en tanto espacios antrópicos, la atención recae ante todo sobre sus ocupantes no humanos. La actividad humana es vista como causa del desastre; pero el objeto de la pesquisa es el territorio mismo con su maraña de seres vivos de todo tipo. En la introducción, el autor explica que “la cuestión es prestar atención al entrelazado de los vivientes” (p. 19). Para observarlos, eligió “guías” que llama “intercesores”: especies animales y vegetales cuya presencia y papel en los lugares de su pesquisa le otorgan una clave de interpretación. Son

“mediadores en modos de estar aquí”, “guías que pueden inicira[lo] a los estratos sedimentarios de ese suelo tan poco conocido”: “Son ellos quienes, aunque raramente en primer plano en el paisaje, me abren mundos traseros que examinar, a fin de que hoy yo les transmita [a ustedes] este esbozo de una geología de nuestra modernidad”²⁰ (p. 19).

Además, la introducción indica que fueron tales intercesores quienes sugirieron el orden de exposición de la investigación cuyas cuatro partes corresponden a las cuatro categorías en las cuales el autor ha repartido las especies seleccionadas. Primeramente, presenta a “los espectros” o especies desaparecidas; luego a “los residentes” o especies que habitan el territorio explorado, “los centinelas” que dan testimonio de las primeras mutaciones de este y, finalmente, “los videntes” con los cuales Duperrex inventa, en una breve última parte, “nuevos rituales” para atarse a esos territorios. Este movimiento que va desde el reconocimiento de lo perdido hasta la descripción de los cambios, luego el intento de encontrar un acuerdo con el mundo nuevo, profundamente degradado, es lo que explica que este libro figure en la biblioteca del derrumbe. La elección de intercesores animales y vegetales también muestra que el hombre no está en el centro del cuadro.

Asimismo, los territorios que explora Duperrex son literalmente inestables: el autor ha elegido los dos deltas por ser espacios moldeados por la presencia humana y espacios indistintos donde los límites entre la tierra y el agua y aquellos entre el agua dulce y salada se confunden. Aquí la erosión rápida, la degradación del suelo debida a una intensa actividad

²⁰ *Ce sont des « médiateurs en « manières d'être ici », des « guides qui peuvent [l']initier aux strates sédimentaires de ce sol si mal connu » ; « Ce sont eux qui, bien que rarement en premier plan du paysage, m'ouvrent des arrière-mondes dans lesquels prospecter, afin que je vous relate aujourd'hui cette esquisse d'une géologie de notre modernité ».*

industrial y a la subida de aguas marinas, transforman muy rápidamente el paisaje. La velocidad con la que desaparecen las tierras en Luisiana es espectacular: “Media hectárea de tierra desaparece cada hora, más de cincuenta metros cuadrados por año. Desde 1932, la pérdida sería superior a tres mil kilómetros cuadrados, esto es, dos veces más que Camarga... Es la erosión costera más rápida del mundo”²¹ (p. 83).

El último capítulo de la sección “Los centinelas” pinta un cuadro apocalíptico de este territorio que se hunde en el océano. El inicio del capítulo recuerda el papel de las cañas que, gracias a sus rizomas, protegen las zonas húmedas reteniendo las tierras, frenando la erosión y atenuando el choque de las tormentas. Pero esto ocurre para relatar la invasión de una cochinilla de Asia detectada en el delta por primera vez en 2016: un insecto tan invasivo que el narrador teme que acabe con la planta de la que se alimenta y desaparezca por falta de huésped que lo aloje como parásito. La alteración del ecosistema es tan radical que el texto, nutrido –por lo demás– de información científica, la relaciona con las plagas de Egipto²². El delta parece condenado a la muerte. El narrador decide, entonces, abandonarlo y el capítulo finaliza con una visión infernal:

Rodamos. La interestatal 10 de Baton Rouge a Lafayette es una larga cola gris de asfalto reforzado que los ingenieros suspendieron por encima de la cuenca del río Atchafalaya [...]

²¹ *Un demi-hectare de terre disparaît toutes les heures, plus de cinquante kilomètres carrés par an. Depuis 1932, la perte serait supérieure à trois mille kilomètres carrés, soit deux fois la Camargue... C'est l'érosion côtière la plus rapide au monde.*

²² Nativa de Japón, se ignora todavía cómo llegó la cochinilla hasta aquí. Algunos responsabilizan al tsunami de 2011. Es poco probable del lado del Atlántico. Por mi parte, casi me inclino a creer en las plagas de Egipto. (Duperrex, 2019, p. 156). En el original : « *Native du Japon, on ignore encore comment la cochenille est arrivée là. Certains pensent le tsunami de 2011 responsable. C'est peu probable côté Atlantique. Moi, j'en viendrais presque à croire aux plaies d'Égypte* ».

Los pantanos ondulan bajo esas brutales líneas paralelas que apenas reconocemos como puentes; sin embargo, uno de los más grandes del mundo. Una rampa de salida nos permite deslizarnos hacia un área de estacionamiento dispuesta debajo de la estructura. Bajo el puente, escuchamos el “tacatac” permanente de ciertos vehículos que pasan sobre las juntas de dilatación. [...] Sin saber bien por qué –¿acaso algún producto tóxico?– los peces yacen por decenas en la orilla donde los gusanos se encargan de su pronta desaparición. De lejos se diría que sus escamas blancas están animadas y que respiran, tantos son los gusanos sobre ellos. Ajenos a este espectáculo morboso, los automovilistas se imaginan estar planeando entre los robles y cipreses de una naturaleza lujuriosa. Vanidad²³ (p. 158).

El viaje concluye con el descubrimiento casual de un mundo verdadero disimulado por un artefacto humano gigantesco e irreconocible, un mundo que no es exactamente subterráneo pero que se parece a una caverna con techo de asfalto, un mundo envenenado donde la apariencia de vida solo revela carroñas. De este modo el trayecto en automóvil se vuelve alegoría de la destrucción de un mundo ignorado, un mundo donde se circula por rutas que esconden a la vista de sus usuarios los cadáveres que se dejan a la vera. La alegoría platónica se invierte: los hombres se desplazan sobre un puente

²³ *Nous roulons. L'Interstate 10 de Baton Rouge à Lafayette est une longue traîne grise de béton jumelée que les ingénieurs ont suspendue au-dessus du bassin versant de l'Atchafalaya river [...]. Les bayous boisés ondulent sous ces lignes parallèles brutales dont nous peinons à reconnaître qu'il s'agit d'un pont, pourtant l'un des plus grands du monde. Une bretelle nous permet de nous glisser sur une aire de parking ménagée sous l'infrastructure. Sous le tablier du pont, nous entendons le « tacatac » permanent des centaines de véhicules qui passent sur les joints de dilatation. [...] Sans que nous en sachions bien la raison – le lâcher d'un produit toxique, peut-être ? –, des poissons gisent par dizaines sur le rivage où la vermine se charge de leur disparition prochaine. De loin, on croit que leurs écailles blanches sont animées et qu'ils respirent tant il y a de vers sur eux. Ce spectacle morbide demeure étranger aux automobilistes qui s'imaginent planer entre les chênes et cyprès d'une nature luxuriante. Vanité.*

suspendido desde el cual no ven más que ilusiones, deben descender y detenerse bajo el puente para acceder a la realidad. Aquí, los hombres ya no son los personajes principales del libro, solo son los espectadores de un desastre cuyas víctimas son los paisajes, los animales y las plantas.

Conclusión

He querido caracterizar el mito del derrumbe, particularmente activo hoy en día, a través de tres rasgos: el desmoronamiento es total y repentino, es definitivo y concierne al hombre que siempre se encuentra en el centro del relato. Es conocida la fascinación que puede ejercer. Se podrían enumerar fácilmente los éxitos hollywoodenses que juegan con el placer de la destrucción y la catarsis de la catástrofe. El empleo político que se puede hacer de ello es evidente: el derrumbe borra las diferencias entre las víctimas, ya que afecta a todo el mundo de un solo golpe; vuelve iguales a todos los humanos tanto frente a la amenaza como en la muerte puesto que todos encaran un horizonte común donde dejan de existir las diferencias de clase o género. Puede tender también al fatalismo o al cinismo: cuando causas tan poderosas están en juego, ¿para qué batirse por tratar de evitarlo? El *film* de Adam MacKay *Don't look up* (2021) lo ilustra espectacularmente. Pero a la inversa, los relatos apocalípticos también pueden volverse revolucionarios: deconstruyendo los tres rasgos o construyendo representaciones alternativas del futuro, constituyen el antídoto del mito. Por otra razón más: al representar el fin de los tiempos, no se presentan como profecías ni como previsiones, mucho menos como anticipaciones de lo que vendrá, sino como elaboraciones imaginarias, que van desde un realismo (*Malevil*) a la sátira grotesca (*Hors sol*) pasando por la descripción poética de las avanzadas de la destrucción (*Voyages en sol incertain*). No pretenden que creamos en lo que cuentan, pretenden que pensemos. Nos llevan a mirar nuestro presente como un *kairos*:

tiempo mesiánico abierto a la promesa de otro mundo que nos corresponde hacer realidad. En tal sentido, estos relatos expresan la conciencia de lo negativo que Adorno exigía, sin el fatalismo de los relatos míticos. Y, sobre todo, oponiendo ficciones a mentiras, son tal vez los mejores antidotos contra la emoción más peligrosa de nuestro comienzo de siglo: el resentimiento. Pues la ficción no se opone a la mentira como un relato verdadero se opone a un relato falso. Una ficción desplaza la pregunta, sugiere otros caminos para el pensamiento, estimula la imaginación. Se sitúa, así, más allá de lo verdadero y de lo falso para desviar el mito e inventar cierta mirada sobre el presente: es ésa su propia virtud crítica.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (1989). *Théorie esthétique*. Klincksieck.
- Adorno, T. W. (2003). *Minima Moralia*. Payot. (Original publicada en 1951).
- Alferi, P. (2021). *Hors sol*. Gallimard, col. (Original publicada en 2018).
- Barthes, R. (1993). *Œuvres complètes I*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art*. Seuil.
- Braga, C. (2018). *Pour une morphologie du genre utopique*. Garnier.
- Citton, Y. y Rasmi, J. (2020). *Généralisations collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*. Seuil.
- Cochet, Y. (2019). *Devant l'effondrement*. Les Liens qui Libèrent.
- Cochet, Y. (2024). *Précisions sur la fin du monde*. Les Liens qui Libèrent.
- Duperrex, M. (2019). *Voyages en sol incertain. Enquête dans les deltas du Rhône et du Mississippi*. Wildproject.
- Guidée, R. (2024). *La Ville d'après. Detroit, une enquête narrative*. Flammarion.
- Jarrige, F. (2015). Penser l'effondrement. Catastrophe, écologie et histoire. *Ecrire l'histoire*, (15), 185-189. <https://doi.org/10.4000/elh.626>
- Longo, D. (2013). *L'homme vertical*. Stock. (Original publicado en 2010).
- Merle, O. (2018). *Robert Merle, du succès à la pérennité de l'œuvre, entretien avec Anne Wattel*. Roman 20-50.
- P. O. L. Editeur. (s. f.). *Hors sol*. Pierre Alferi. P. O. L. <https://www.pol-editeur.com/index.php?spec=livre&ISBN=978-2-8180-4493-3>

Servigne, P. y Stevens, R. (2015). *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*. Seuil.

Servigne, P., Stevens R. y Chapell, G. (2018). *Une autre fin du monde est possible. Vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*. Seuil.

Wattel, A. (2018). *Robert Merle, écrivain singulier du propre de l'homme*. Presses universitaires du Septentrion.

Jean-Paul Engélibert es Profesor de Literatura Comparada en la Universidad Bordeaux-Montaigne y codirector del centro de investigación "Plurielles". Entre sus últimas publicaciones se cuentan *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d'apocalypse* (Paris: La Découverte, 2019); "Utopie ou effondrement. La littérature à un point de bascule" (*Cahiers philosophiques*, N. ° 167, 2021, pp. 67-81) y colaboraciones en obras colectivas como *Les Récits du posthumain* (Mara Magda Mafté y Dominique Viart (dir.): Presses Universitaires du Septentrion, 2023). Organiza y coorganiza seminarios, coloquios y jornadas en los que participa también como expositor. En mayo de 2023, en Mendoza, tuvo a cargo la conferencia de cierre del V Congreso Internacional de Literatura Francesa y Francófona titulada "Le tournant écologique de la littérature française. Le paradigme de la traduction des milieux vivants chez Alain Damasio, Vinciane Despret, Elisabeth Filhol et Emmanuelle Salasc".

Lía Mallo es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo en 1993. Becada por la Alianza Francesa de París en 1989, por organismos de Ciencia y Técnica desde 1994 a 1998 y por la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) del Ministerio de Educación de la Nación en 2016. Actualmente es Profesora Titular Efectiva con dedicación Exclusiva de las Cátedras "Literatura de Lengua Francesa", "Historia Cultural y Literaria" y "Literatura Comparada" de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo; miembro activo del Centro de Literatura Comparada (CLC) de la misma institución y de la Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona. Ha participado y participa en jornadas, congresos y simposios sobre temas de su especialidad en calidad de expositora, coordinadora y co-organizadora. Fue co-directora de proyectos aprobados por SeCTyP, UNCuyo, sobre literatura femenina francófona de África Subsahariana desde 2011 hasta 2018. Ha dictado cursos, seminarios y conferencias sobre temas de literatura francesa y francófona y sobre interrelaciones literarias entre Francia y la Argentina. En febrero de 2025 trabajó en la Université Bordeaux-Montaigne como profesora invitada. Ha publicado artículos, reseñas, capítulos de libro y traducciones en castellano y en francés.



María de la O Lejárraga y su exilio argentino

María de la O Lejárraga and her Argentine Exile

Isabel Lizarraga Vizcarra

Instituto de Estudios Riojanos

La Rioja, España

islizarr@gmail.com

Juan Aguilera Sastre

Instituto de Estudios Riojanos

La Rioja, España

 <https://orcid.org/0000-0001-9534-2086>
juanaguilerasastre@gmail.com

Resumen

María de la O Lejárraga (1874-1974) fue una de las escritoras españolas más relevantes del siglo XX. Maestra, novelista, dramaturga, ensayista y traductora, la mayor parte de sus obras aparecieron en España con el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra (1881-1947), cuyos apellidos adoptaría finalmente como firma literaria. Fueron dos protagonistas esenciales de la historia del Modernismo en España, no solo por sus textos originales, sino también fundando revistas literarias y editoriales y colaborando con los músicos más importantes del momento. María también desarrolló una importante labor como traductora y, al margen de su

dedicación a la literatura, fue feminista militante y protagonista en diversas asociaciones femeninas, diputada a Cortes durante la Segunda República y una de las plumas imprescindibles de la literatura del exilio de 1939, especialmente en Buenos Aires, donde residió desde 1951 hasta su muerte. Este artículo repasa de manera sucinta su trayectoria vital en España, atendiendo a las diferentes facetas de su intensa actividad literaria, feminista y política, y se centra sobre todo en su exilio en la Argentina, que comenzó cuando había sobrepasado los 76 años: su lucha por reinventarse como escritora y por vivir de su trabajo en la prensa, en la radio y como traductora, ya que no logró estrenar su teatro en los escenarios porteños. Cierra nuestro estudio la breve relación que mantuvo con la provincia de Mendoza, donde disfrutó del veraneo en los años 1953 y 1954 y siguió trabajando en proyectos poco conocidos hasta ahora.

Palabras clave: María Lejárraga, modernismo, feminismo, exilio republicano, Mendoza

Abstract

María de la O Lejárraga (1874–1974) was one of the most influential Spanish writers of the 20th century. A teacher, novelist, playwright, essayist, and translator, most of her works were published under the name of her husband, Gregorio Martínez Sierra (1881–1947), whose surname she eventually adopted as her literary pseudonym. Together, they played a central role in the development of Spanish Modernism, not only through their original writings, but also by founding literary magazines and publishing houses. They also collaborated with leading composers of the time. In addition to her literary output, Lejárraga was an active translator, a committed feminist involved in various women's associations, and a member of parliament during the Second Spanish Republic. She later became a prominent voice among the exiled writers following the Spanish Civil War, particularly in Buenos Aires, where she lived from 1951 until her death. This article offers a concise account of her life and work in Spain, emphasizing her multifaceted engagement with literature, feminism, and politics, and focuses especially on her Argentine exile, which began when she was already in her late seventies. It examines her efforts to reinvent herself as a writer and to make a living through journalism, radio, and translation, as she was unable to stage her plays in Buenos Aires theaters. The article concludes with a brief exploration of her connection to the province of Mendoza, where she spent the summers of 1953 and 1954 and continued working on little-known projects until the final years of her life.

Keywords: María Lejárraga, modernism, feminism, republican exile, Mendoza

María de la O Lejárraga García, María Martínez Sierra, como ella quiso ser conocida en la esfera pública, nació en San Millán de la Cogolla (La Rioja) el 28 de diciembre de 1874 y murió en Buenos Aires el 28 de junio de 1974. Muy pronto su familia se trasladó a Madrid y a los trece años comenzó sus estudios en la Escuela de Comercio. En 1891 ingresó en la Escuela Normal Central de Maestras de Primera Enseñanza de Madrid, donde obtuvo los títulos de Maestra Elemental (1893), Maestra Superior (1894) y Maestra de Primera Enseñanza Normal (1895). En 1896 obtuvo su primera plaza por oposición, que un año más tarde revalidaría en la Escuela Modelo Municipal. Allí creó una Biblioteca Educativa en la que iba a publicar el único libro que firmó con su nombre de pila: *Cuentos breves. Lecturas recreativas para niños* (1898; Lizarraga, 2004). Su trabajo como maestra, su vocación más verdadera, se extendió hasta 1908, cuando obtuvo la excedencia para dedicarse exclusivamente a la literatura.

La vena literaria de María Lejárraga comenzó a encauzarse a raíz de su amistad con Gregorio Martínez Sierra, nacido en 1881. Su biografía como escritora está tan íntimamente unida a él que, hasta su muerte en 1947, se confunde en una única firma, la de Gregorio. Se habían conocido en Carabanchel en 1897 y acabarían casándose el 30 de noviembre de 1900, cuando la pareja ya había publicado tres libros de poética modernista, además del ya citado de *Cuentos breves*, todos con la firma de Gregorio Martínez Sierra: *El poema del trabajo* (1898), *Diálogos fantásticos* (1899) y *Flores de escarcha* (1900). A partir de entonces, la labor literaria de la pareja adquirió un ritmo frenético. La firma “G. Martínez Sierra” comenzó a hacerse cada vez más habitual en revistas y páginas literarias de los periódicos, se editaron sus primeras traducciones y vieron la luz sus primeras novelas: *Almas ausentes* (1900), *Horas de sol* (1901), *Pascua florida* (1903), el

volumen de novelas cortas *Sol de la tarde* (1904), *La humilde verdad* (1905), *Tú eres la paz* (1906), su primer éxito de envergadura; publicaron libros de ensayo y de prosa poética: *Hamlet y el cuerpo de Sarah Berhardt*, *La tristeza de don Quijote*, *Motivos* (los tres de 1905), *La feria de Neuilly* (1906); hicieron su primera tentativa de teatro modernista: *Teatro de ensueño* (1905); y, paulatinamente, fueron hallando un lugar, cada vez más reconocido, en el ambiente literario del Madrid modernista del momento no solo en tertulias y conciliábulos poéticos, sino también a través de la fundación de revistas literarias como *Vida Moderna* (1901), *Helios* (1903-1904) y *Renacimiento* (1907).

Coincidiendo con la decisión de abandonar el trabajo de maestra para dedicarse por entero a la literatura, la producción de los Martínez Sierra comenzó a orientarse preferentemente hacia el teatro, medio por el que sentían una especial predilección. Poco a poco, su amistad con Jacinto Benavente, Santiago Rusiñol y los hermanos Álvarez Quintero les fue abriendo los escenarios más propicios para el triunfo, primero discretamente a través de traducciones, después con producciones propias: *Vida y dulzura* (en colaboración con Rusiñol, 1907), *Juventud, divino tesoro* (1908), *La sombra del padre* (1909), *El ama de la casa* (1910) y el éxito definitivo, *Canción de cuna* (1911). El otro gran éxito teatral de los Martínez Sierra ese año prolífico en que, además de publicar *Pasión lunática* (novelas cortas) y *Granada. Guía emocional*, también estrenaron *La suerte de Isabelita*, *Lirio entre espinas* y *El palacio triste*, fue *Primavera en otoño*, estrenada por María Guerrero en el teatro de la Princesa el 3 de mayo, con la participación de una joven actriz, Catalina Bárcena. Su relación sentimental con Gregorio, que debió comenzar poco después, arruinaría al cabo su matrimonio con María, aunque no su peculiar “comunidad espiritual” y literaria.

Gregorio y María se mantuvieron oficialmente unidos y siguieron produciendo al mismo ritmo frenético de años atrás, pese a su separación definitiva en 1921, poco antes del nacimiento de la hija de Gregorio y Catalina en febrero de 1922. Pero en tanto que María había abandonado su trabajo de maestra para dedicarse íntegramente a la escritura, Gregorio fue asumiendo otras múltiples ocupaciones, como las ya aludidas: la fundación de revistas, la creación y dirección literaria de editoriales de prestigio como *Renacimiento* (1910) o *Estrella* (1917) y, sobre todo, la práctica teatral con su Compañía Lírico Dramática, que entre 1916 y 1926 pondría en marcha el renovador Teatro de Arte en el madrileño Teatro Eslava, con giras por toda España y, hasta 1930, por los principales países hispanoamericanos. Consecuentemente, la participación de Gregorio en la escritura de los numerosos libros que en estos años aparecieron con su firma tuvo que ir decreciendo por necesidad, hasta llegar a ser mínima a partir de 1915 (Aguilera, 2023, pp. 90-101).

El teatro de la firma Martínez Sierra pronto afianzó su triunfo en los escenarios españoles con un torrente de comedias: *Madame Pepita y Mamá* (1912), *Madrigal* y *Los pastores* (1913), *La mujer del héroe* y *La pasión* (1914), *Amanecer* (1915), *El reino de Dios* (1916), *Navidad* y *Para hacerse amar locamente* (1916), *Esperanza nuestra* y *La adúltera penitente* (1917), *Rosina es frágil* y *Sueño de una noche de agosto* (1918), *El corazón ciego* (1919), *Don Juan de España* (1921)... Además, la dedicación de Gregorio al trabajo de dirección escénica abrió nuevos caminos a la producción dramática de la pareja, a través de la colaboración con los principales músicos del momento: *La Tirana* (1913), con el maestro Lleó; *Las golondrinas* (1914) y *La Llama* (1918), con José María Usandizaga; *Margot* (1914) y *Jardín de Oriente* (1923), con Joaquín Turina... Pero sus éxitos más resonantes, tanto en España como en el mundo entero, estuvieron ligados

a la figura de Manuel de Falla y a un género nuevo, el *ballet* moderno, reinventado por el coreógrafo ruso Serge Diaghilev. La gitanería titulada *El amor brujo*, interpretada por Pastora Imperio en 1915, se convirtió en *ballet* de éxito universal tras su estreno en París en 1925 por Antonia Mercé, *La Argentina*. Algo similar ocurrió con la pantomima *El corregidor y la molinera* (1917), que pronto incorporó Diaghilev al repertorio de sus Ballets Rusos con el título *The Three Cornered Hat* (1919), tras un apoteósico estreno mundial en el londinense Teatro Alhambra, con decorados y figurines de Pablo Picasso.

Otro frente en el que María Lejárraga desarrolló una intensa actividad en esos años de triunfo literario fue el feminista. También en este ámbito la firma de Gregorio difuminó en parte su protagonismo, aunque nadie duda de que los textos feministas de la firma “G. Martínez Sierra” se deben por entero a la pluma de María. Sus planteamientos feministas quedaron reflejados en sus obras narrativas y dramáticas, hasta que, en 1915, animada sin duda por la efervescencia del movimiento feminista internacional, cuyos ecos se percibían cada vez con más insistencia en España, se decidió a dar el paso decisivo. La larga serie de artículos y entrevistas aparecidos en *Blanco y Negro* y en *ABC* entre 1915 y 1917 daría lugar a tres libros que condensan la teoría feminista de María Lejárraga y su ingente labor de difusión del feminismo internacional entre las mujeres españolas: *Cartas a las mujeres de España* (1916), *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917) y *La mujer moderna* (1920). Su activismo se plasmó en la progresista *Unión de las Mujeres de España*, creada en 1919 y presidida por la Marquesa del Ter, la primera asociación feminista española reconocida por la *Alianza Internacional para el Sufragio Femenino* (IWSA). Esta organización designó a Madrid como sede del que iba a ser su VIII Congreso en 1920 y María ocupó la Secretaría de la Comisión Organizadora del mismo. Finalmente, la beligerancia de las asociaciones femeninas conservadoras y la oposición de los sectores más reaccionarios de la sociedad española

impidieron su celebración, que tuvo que trasladarse a Ginebra (Aguilera y Lizarraga, 2010). También fue una de las fundadoras del Lyceum Club de Madrid en 1926 (Aguilera, 2011). Paralelamente, prosiguió en su empeño de difundir los ideales feministas, tanto a través de sus textos teatrales como de sus artículos en *ABC* entre 1929 y 1930, siempre bajo la firma “G. Martínez Sierra”, que darían lugar a libros tan significativos como *Eva curiosa. Libro para mujeres* (1930) y *Nuevas cartas a las mujeres* (1932).

En los años veinte, la dedicación de María a la literatura se redujo sensiblemente, refugiada en su casa de Cagnes-sur-Mer, cerca de Niza, donde pasaba buena parte del año. Hastiada del mundillo teatral, apenas un puñado de títulos salieron de su pluma, cada vez más crítica y feminista: *Mujer* (1924), *La torre de marfil* y *La hora del diablo* (1925), *He tenido suerte* (1928), *Seamos felices* (1929), *Triángulo* (1930) o *Sortilegio*, la última comedia que escribió para la compañía teatral de Gregorio, que se estrenó en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires el 25 de julio de 1930 y nunca llegó a los escenarios españoles.

La proclamación de la Segunda República supuso un cambio radical en la vida de María Lejárraga. Desde el primer instante se dedicó en cuerpo y alma a trabajar por la causa republicana y abandonó prácticamente todas las actividades literarias que hasta entonces la habían ocupado. Casi de inmediato se afilió al Partido Socialista Obrero Español, al que siempre se sintió ideológicamente vinculada. En mayo de 1931 dictó un curso sobre política y feminismo, origen de *La mujer española ante la República*, el primer libro firmado con el nombre literario que mantendría ya hasta su muerte, María Martínez Sierra. Desde junio de ese mismo año presidió el Patronato de Protección a la Mujer. También en junio de 1931 lanzó la idea de la que sería su gran obra feminista republicana:

la Asociación Femenina de Educación Cívica, cuyas actividades se extendieron hasta 1936 (Martínez Sierra, 2006).

Su militancia socialista se plasmó en lo que ella llamó su labor de «propagandista», en artículos periodísticos, charlas en las Casas del Pueblo y mítines con los que trató de atraer el voto femenino hacia posiciones progresistas. A petición de Fernando de los Ríos, en las elecciones de 1933, las primeras en las que las mujeres tenían derecho al voto en España, fue candidata socialista por la circunscripción de Granada y obtuvo el correspondiente escaño en el Congreso de los Diputados. Abandonó su labor parlamentaria a raíz de la represión de la revolución de octubre de 1934, aunque colaboró en la ayuda a los represaliados y huérfanos desde la Asociación de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo, a partir de entonces llamada Pro Infancia Obrera. Participó en numerosas actividades antifascistas y en la campaña por la abolición de la pena de muerte. En las elecciones de febrero de 1936 fue precandidata socialista por Madrid, aunque finalmente no logró integrar la candidatura del Frente Popular, para el que realizó una intensa labor de propaganda en numerosos mítines (Martínez Sierra, 2019).

Una vez iniciada la Guerra Civil por el golpe de estado de julio de 1936, María Lejárraga salió de España en octubre de ese mismo año para desempeñar el cargo de agregada comercial en Suiza del Ministerio de Agricultura, Industria y Comercio, con residencia en Berna. Se iniciaba así el largo exilio de María Lejárraga, que nunca volvería a España. Se mantuvo en su cargo hasta mayo de 1937. Pocos meses más tarde, se encargó de la acogida de niños republicanos en Bélgica, hasta abril de 1938, cuando regresó a su casa de Niza en compañía de su hermana Nati. Allí asistió, impotente, a la derrota republicana, al terrible exilio de miles de compatriotas y al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, que agravaría hasta extremos insospechados su vida de exiliada. Fueron años plagados de penurias y

preocupaciones: la vida semiclandestina, el aislamiento de familiares y conocidos, las privaciones de todo tipo, la enfermedad de su hermana Nati, unas cataratas que la dejaron casi ciega durante largo tiempo, fueron minando su resistencia hasta que sus amigos socialistas lograron rescatarla de la miseria en que sobrevivía al lado de su hermana. A través de ellos pudo también localizar a Gregorio Martínez Sierra, exiliado en Argentina, quien comenzó a enviarle dinero y víveres. Su actividad política en esos años fue escasa, pero pronto volvió a escribir en algunos periódicos y a hacer nuevos planes literarios (Aguilera, 2019, pp. 40-49).

La muerte de Gregorio el 1 de octubre de 1947 la obligó a tomar conciencia, quizás por vez primera, de la cruda realidad a que iba a enfrentarse a partir de entonces: que, como escritora, no existía realmente, puesto que su marido era el único que había detentado públicamente tal condición. Era, como ella misma comenzaba a reconocer, una muerta en vida, y le resultaba muy complicado hallar mercado para sus escritos. El proyecto de publicar en España con la editorial Aguilar sus *Obras completas* se frustró por la oposición de Catalina Bárcena y su hija, la legítima heredera de Gregorio. Y Francia tampoco era el lugar más idóneo para difundir su obra, de manera que, una vez se recuperó de su operación de cataratas en 1948 y comenzó a retomar seriamente la creación literaria, decidió poner rumbo a América.

El exilio en Buenos Aires

El 6 de septiembre de 1950 embarcaba María Lejárraga en Génova con destino a Nueva York. Allí pasó una breve temporada antes de viajar a Tempe (Arizona), donde vivía su amiga y traductora Collice Portnoff. Gracias a ella logró que se estrenara su comedia *Es así*, con el título *That's the Way Life Is*, en el State College de Tempe, el 15 de noviembre de ese mismo año. Tras un breve paso por Hollywood en navidad, partió hacia

México a finales de enero de 1951. Pero pronto tomó la decisión de asentarse en la Argentina. El 25 de septiembre de ese mismo año partía en avión hacia La Habana, donde pasó dos días, y de allí, también en avión, a Buenos Aires, adonde llegó tras un viaje de 27 horas, con escalas en Puerto España, Belén y Río de Janeiro. En la capital porteña residía su sobrino Jaime, delegado de la editorial Aguilar, que fue su gran soporte, si bien ella vivió siempre de manera independiente en hoteles, primero el Lancaster, más tarde el Regis y finalmente el Deauville. En Buenos Aires vivió los últimos veintitrés años de su larga existencia.

Optimista por naturaleza, así transmitía a su familia su primera impresión de la ciudad:

Aquí estoy. Veremos lo que da de sí la suerte [...].

Buenos Aires me gusta también: es otra cosa; no se parece a América, sino a Europa; recuerda en parte a París y en parte a Madrid; no tiene nada de aspecto colonial ni pintoresco, pero está muy cuidada, limpia [...], parece un paraíso. Estoy en un hotel muy bonito, limpio y bien atendido, que se parece a los de Norteamérica.

La vida, como el peso argentino está por ahora tan bajo, resulta un poco más barata que en México. Aunque es primavera, hace ya bastante calor. El cambio de los dos mil quinientos metros de altura al nivel del mar, me causa un sueño profundo [...].

El paisaje es monótono y el mar tiene un color sucio y feo por las arenas que arrastra el río; en México el paisaje es magnífico y el clima delicioso, pero creo que estaré aquí más contenta porque este es un país civilizado.

Estas son hasta ahora todas mis impresiones. Ya iremos viendo (Lejárraga, 2021, pp. 196-197).

Una primera impresión que se mantuvo viva a lo largo de los años, en parte por puro pragmatismo, dada su inestable situación laboral y económica, en parte por la resignación a que la abocaron tanto su avanzada edad como la persistencia de la dictadura franquista. Unos años más tarde, insistía en un artículo publicado en la revista *Maribel* (Martínez Sierra, 1957): “Me gusta Buenos Aires”; y añadía:

La primera sensación grata con que me agasajó la urbe gigante no fue, por cierto, urbana, sino campesina. Descendió el avión sobre el aeródromo. Abriéronse las puertas y, al poner el pie sobre la escalerilla de aterrizaje, diome en el rostro una oleada de aire fragante. ¡Olía a pradera!... Hay que saber que las praderas... asturianas, inglesas, suizas (las nombro en el orden en que fui conociéndolas en mi madre Europa) han sido una de las grandes pasiones de mi vida animal-sentimental. ¡Olía a heno recién cortado, tal vez el más puro de los inciensos de la tierra! Respiré hondamente, con pausa primero, con prisa después, queriendo henchirme el pecho del olor pacífico (p. 6).

Aseguraba que “otro hechizo de la ciudad, este casi tan alterante como una emoción, es que en ella no existen estaciones” (p. 6), ya que los días de calor ardiente se compensan de improviso con el viento helado de la Patagonia y los días de invierno se caldean intempestivamente con el influjo del “corcel del Norte” que lleva los calores del Trópico. Un clima que no siempre le agradaba, pero que tampoco quería ver como un problema, pues lo que importaba era vivir: “Vivamos gratamente, ya que se nos otorga el privilegio [...]. *Porque vivir es mejor*. Este parece ser el más adecuado lema para el escudo de Buenos Aires. Sí, vivir aquí es mejor para todos los gustos” (p. 10), incluido el suyo, en parte porque la ciudad se le presentaba como síntesis y compendio de lo que había sido su vida por el ancho mundo: la plaza de San Martín le recuerda la *Rue de la Paix* de Bruselas; el tranvía o trolebús es el mismo que

recorre los *boulevares* altos de la capital belga; la Avenida del Obelisco le sugiere París; la Plaza del Congreso bonaerense y la calle Rivadavia evocan Lyon; las grandes Galerías nos llevan a Milán, las tabernas del Bajo, a Génova, y los puentecillos volantes, a Italia; cuando suena un melancólico tango reproduce la angustia del pueblo eslavo... y, por último, además de que la calle Florida a la hora ritual del paseo es ciertamente muy parecida a la calle principal de cualquier capital de provincia española, los soportales de Leandro N. Alem y la plaza donde se alza el Cabildo parecen estar diciendo a voces: “¡España!, ¡España!”. Veía Buenos Aires como el crisol donde “hombres de tantas lejanas patrias” habían logrado cuajar “los sueños que traían dormidos como imposibles en el corazón”, convirtiéndola en “el mosaico prodigioso que la hace diferente de todas las ciudades del mundo. Urbe fantasmagórica, forjada con los anhelos y el esfuerzo de los que no nacieron en ella” (p. 10; véase Lizarraga, 2013).

A tan avanzada edad (estaba a punto de cumplir 77 años cuando llegó a Buenos Aires), no pueden sino sorprendernos su energía, su vitalismo, su deseo de continuar trabajando para seguir sintiéndose viva, su temeraria decisión de comenzar de nuevo lejos del que había sido hasta entonces su mundo y su hogar, su voluntad inequívoca de dejar atrás el pasado para enfrentarse a un presente y un futuro plagados de desafíos y de incertidumbres. El primer gran desafío era, como hemos señalado, reinventarse como escritora, dejar de ser “un fantasma”, resucitar de nuevo para hacerse un hueco en la vida, pues como le decía en una carta a Magda Donato en 1952, “aquí todo el mundo cree o finge creer que yo no soy yo [...]”. Por lo visto mi amado esposo había hecho correr, en los ocho años de estancia en la Argentina, la noticia de que había muerto, y ahora no consigo resucitar. ¡Es tragicómico!” (Rodrigo, 2024, p. 381).

El segundo reto importante consistía en lograr vivir de su trabajo. Pese a las dificultades, desde muy pronto logró la suficiente estabilidad e independencia como para sobrevivir dignamente. Por fin, pudo ver publicados sus dos libros de memorias, que había comenzado en Niza, *Una mujer por caminos de España* en el propio Buenos Aires (1952) y *Gregorio y yo* en México (1953). Sin embargo, sus esfuerzos por ver representado su teatro resultaron baldíos, por más que Alejandro Casona le presentara a la actriz Ana Lasalle, quien acogió “con cariño” a la autora y mostró interés por estrenar *Es así*, pero finalmente, como recordó en las palabras de introducción a *El amor vuela*, “la primera actriz rompió espectacularmente con el empresario, y mi infeliz comedia se hundió en desastre” (Martínez Sierra, 2009, pp. 105-106). Algo similar sucedió con otra comedia nueva, inicialmente titulada *Para casarse hay que ser viuda [El amor vuela]*, y con la que escribió expresamente para Lola Membrives, *El buen tirano*. Incluso para publicar su obra tuvo dificultades, como le ocurrió con *Tragedia de la perra vida*, que no pudo ver en forma de libro hasta 1960, pese a que en 1954 ya la tenía concluida y buscaba, resignada a no estrenarla, editor para ella, según le comunicaba a Collice Portnoff: “Todos los editores de aquí que la han leído dicen que es magnífica... pero ninguno se decide a publicarla” (Aguilera, 2022, p. 292). Finalmente, su producción teatral del exilio quedó reducida a dos volúmenes: el de teatro infantil *Viajes de una gota de agua* (1954), que contiene, además del texto que le da título, las comedias *Merlín y Viviana o La gata egoísta* y *el perro atontado* y *En busca de una peluca* (Lejárraga, 2018); y *Fiesta en el Olimpo y otras diversiones menos olímpicas* (1960), donde incluyó *Tragedia de la perra vida*, las comedias *El amor vuela* y *Es así*, el cuadro lírico *Sueños en la venta* y los doce textos, dialogados y narrativos, que agrupó bajo el título de *Televisión sin pantalla*. El resto de su obra quedó sepultada en las páginas de revistas y periódicos o entre los papeles inéditos de su archivo hasta que la recuperamos en el volumen 40 de la

Biblioteca del Exilio que publica la editorial Renacimiento, donde incluimos además algunos otros textos inéditos importantes: la comedia *El buen tirano*, las “fantasías líricas” *Milagro gitano*, *Triunfo de la petenera* y *Muerte de la locura*, y 12 textos dialogados y narrativos, de corte parecido a los de *Televisión sin pantalla*, todos de evidente teatralidad (Martínez Sierra, 2009).

Su principal fuente de ingresos durante este periodo, y el trabajo al que mayor dedicación prestó, fueron las traducciones, tarea fácil para ella y que le garantizaba unos recursos económicos indispensables para sobrevivir dignamente, aparte de los derechos de autor que le devengaban las representaciones de sus obras anteriores. Para Aguilar, Losada, Hachette, Sudamericana y la mexicana Grijalbo tradujo obras de Adamov, Anouilh, Sartre, Mauriac, Ben Jonson, Maeterlinck, Ionesco, Thornton Wilder, Priestley y un largo etcétera, traducciones en muchos casos ejemplares que todavía hoy siguen reeditándose (Aguilera, 2012, 2016).

La prensa y la radio fueron sus dos medios de producción literaria más habitual, aunque, como ella misma reconocía a sus amistades, se trataba a veces de trabajos de escasa entidad, a menudo de pura supervivencia, aunque casi siempre dignamente escritos y de notable interés. Así surgieron no pocos artículos, relatos, algunas piezas teatrales breves, comentarios sobre impresiones y autores españoles (Emilia Pardo Bazán, Galdós, Benavente...) y series originales como *Mis fantasmas* (sobre personajes famosos a los que había conocido), *Cómo sueñan los hombres a las mujeres* (sobre la imagen de la mujer en la literatura masculina; Martínez Sierra, 2009), *La voz del pueblo* (refranes y cantares), *Cartas que no se han escrito*, etc., que fueron emitidas por la Radio Nacional Argentina y por la Radio Municipal de Buenos Aires entre 1959 y 1964 (Aguilera, 2024) y, en muchos casos, impresas después en sus colaboraciones habituales en el diario *La Prensa* o en la

revista femenina *Maribel*. Algunas de sus piezas dramáticas llegaron a emitirse como teatro radiado por sugerencia del director de programas de Radio Nacional, Miguel Gastiarena, así como una adaptación radiofónica de *Rinconete y Cortadillo*, al parecer perdida. Los últimos textos originales suyos de que tenemos noticia datan de 1967, ya nonagenaria.

En Buenos Aires vivió alejada de toda actividad política, aunque mantuvo los vínculos con algunos de sus amigos socialistas y su espíritu inconformista y moderno. En una carta de 1966 a María Lacrampe, por más que asegurase que “la catástrofe es la emperatriz suprema del planeta Tierra”, ofrecía todo un programa de acción positiva:

Me preguntas qué podemos hacer como socialistas. Lo que nos proponíamos hacer, ya lo hemos hecho. Era dar a todos los trabajadores del mundo la conciencia de que son seres humanos y de que, por tanto, tienen los que trabajan tanto derecho a la vida y a los bienes terrestres como los ricos que no trabajan. Esto se lo debemos a Marx, pero el marxismo está ya superado [...]. Ahora, lo esencial es enseñar a la especie humana sus *deberes*. Eso va a ser más peliagudo [...]. Entre tanto, las mujeres socialistas, en nuestro grupo aparte, debemos enseñar, enseñar, sobre todo, una asignatura única: LA SOLIDARIDAD HUMANA [...]. Fundar escuelas, muchas escuelas y cooperativas, muchas cooperativas. [...]. Con un puñadito que aprenda y predique sinceramente, volverá a funcionar la perra vida (Martínez Sierra, 2009, p. 35).

Y en 1967, a punto de cumplir 93 años, escribía otra carta magnífica a su compañero de partido Ramón Lamonedá, en la que volvía a dejar patente su espíritu eternamente joven e inasequible al desaliento, su rebeldía esperanzada y su firmeza en la lucha por un mundo mejor:

Esta es la velita que nunca se apaga: la de la esperanza insensata de que las cosas humanas puedan entrar un poco

en orden; de que la voluntad de un puñado de estafadores no siga llevando a la muerte, al desastre, a la miseria a millones y millones de ciegos que aún no se han dado cuenta de que ellos pudieran remediarlo todo con solo decir: ¡No! Yo, personalmente, he gritado cuanto he podido, y sigo gritando (cuando me lo consienten), a pesar de que tengo ya 92 años y, por lo tanto, muy poquita voz. En fin, me duele España, me duele el mundo entero, me duele el alma... de *torera* que soy... (Martínez Sierra, 2009, p. 37).

Cuando ya no pudo valerse por sí misma, ingresó en el Sanatorio San Camilo, en la avenida de Ángel Gallardo, donde residió “serena y sencillamente feliz”, rodeada de libros y recibiendo amigos hasta su muerte, tan solo seis meses antes de cumplir los cien años.

Mendoza en la vida de María Lejárraga

Dada su avanzada edad, María Lejárraga no viajó mucho por la Argentina durante esos años de exilio. Sí da noticia en su epistolario familiar de algunas salidas de Buenos Aires, por ejemplo, a Mar del Plata, “una playa de lujo a la que van todos los de Buenos Aires, la mayoría solo por darse el tono con los amigos de haber ido allí a gastar dinero jugando en el casino”, aunque reconocía que “a mí no me gusta gran cosa” (Lejárraga, 2021, p. 378). La primera vez que la visitó, en 1952 para pasar tres días con unos amigos granadinos, aseguraba haberlo pasado muy bien y la describía como un paraje “muy hermoso, terriblemente grande, pero le falta el *chic* de Niza, Cannes o Montecarlo” (Lejárraga, 2021, p. 205). Pero si hubo un lugar especial para ella fuera de Buenos Aires, ese fue Mendoza. A principios de enero de 1953 escribía a su familia para decirles que había ido a pasar una larga temporada en las Termas de Cacheuta y en el camino había conocido la ciudad:

Estos últimos tiempos he trabajado mucho y para descansar –además en Buenos Aires ya empezaba a hacer

demasiado calor— me voy a pasar un mes o mes y medio a las Termas de Cacheuta —un balneario en la montaña al pie de los Andes, cerca de San Juan [...]. Después de 18 horas de tren por la Pampa, que es una llanura bastante fea, me he detenido en Mendoza, la capital de la provincia, que está a 35 kilómetros del balneario: pasaré aquí cuatro días en un hotel muy cómodo a la andaluza. La ciudad es bonita, pequeña, con muchos árboles, tranquila. Me gusta más que Buenos Aires (Lejárraga, 2021, p. 226).

El 19 de febrero, tras más de tres semanas en Cacheuta, regresó a Mendoza, con la intención de permanecer allí hasta el 15 de marzo, no solo por el calor de Buenos Aires sino también porque “estar en Mendoza es como estar en el campo; el hotel tiene una magnífica terraza que da a un pequeño parque y está rodeado de árboles por todas partes”, además de que vivir allí le costaba “justo la mitad que en Buenos Aires, y eso, en tiempos en que es tan difícil ganar pesos, hay que tenerlo en cuenta” (Lejárraga, 2021, pp. 227-228). Se trataba del Hotel Plaza, “con el jardín de la plaza Eva Perón enfrente”, que le hacía sentir que “estoy en un palacio con mi parque particular. El clima me recuerda al de Madrid. Doy muchos paseos yo solita”¹. Aunque su propósito era fundamentalmente el de descansar, no dejaba de dar noticia a los suyos de sus trabajos². En una postal de Los Andes que envió a María Lacrampe el 17 de enero, le decía:

¹ Carta dirigida a María Luisa (probablemente su sobrina política), fechada en Mendoza el 16 de febrero de 1953, inédita (Archivo particular de Antonio Sempere Colomina, a quien agradecemos que nos facilitara una copia). El resto de cartas inéditas que se citan son las enviadas a María Lacrampe, que se hallan en la Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón de Madrid y las dirigidas a Collice Portnoff, que nos han sido facilitadas por Laura Ann Hynes. Hacemos referencia en estos casos solamente a la fecha.

² Dos años más tarde, también les habla de una muchacha a la que conoció allí, para la que les había encargado un mantón de Manila: “El mantoncito me gustó mucho y a su destinataria también [...]. Es una muchacha —cuarenta años— judía austríaca cuya familia pereció casi toda en los hornos crematorios de Hitler. La conocí hace dos años

Estoy en este valle, fuera del mundo, al pie de los Andes, cerca de Chile, tomando dos baños calientes diarios contra el reuma. Al paso, desde Buenos Aires, estuve cinco días en Mendoza, que es una ciudad muy bonita y simpática que me recuerda mucho a nuestro Jerez hasta por sus bodegas. A la vuelta, pienso pasar allí otros quince días, así es que no volveré a Buenos Aires hasta fin de febrero, cuando haya pasado lo fuerte del verano. Aquí estamos en un valle a 1.300 metros sobre el nivel del mar tranquilo y silencioso a más no poder. Estoy haciendo unas traducciones y un libro original para niños que espero se publique pronto (17-01-1953).

Y, poco más tarde, el 19 de febrero, le comentaba a su hermano Alejandro: “He trabajado bastante, pero en traducciones, porque, aunque tengo en planta un libro para niños y una novela grande, con el calor no puedo pensar a gusto y he dejado el trabajo serio para el otoño” (Lejárraga, 2021, p. 228). Se refería, por un lado, al volumen *Viajes de una gota de agua*, que iba a publicar la Librería Hachette en 1954. Y, por otro, a una novela “grande” de la que ya hablaba en su carta anterior, el 8 de enero: “Para aprovechar el tiempo (ya que no estreno) en el balneario pienso escribir una novela que ya tengo pensada” (Lejárraga, 2021, p. 226). El 20 de marzo le comentaba a María Lacrampe que iba a regresar a Buenos Aires el día 25, tras una larga y feliz temporada allí:

He pasado el verano parte en las termas de Cacheuta tomando baños calientes contra un poco de reuma, y parte en esta ciudad de Mendoza que es para mi gusto encantadora, y a la cual procuraré volver porque, para vivir,

en los Baños de Cacheuta; dice que le recuerdo a su madre, por lo cual me ha tomado un cariñazo como de hija; vive muy cerquita, en la calle de al lado, y me cuida y se ocupa de mí; siempre está regalándome cositas, enviándome huevos frescos que le trae su lavandera, frascos de compota que hace ella; todas las mañanas me llama por teléfono a ver cómo he dormido. En fin, ya que no la pueda querer tanto como ella a mí, porque a mi edad ya no prenden mucho los cariños nuevos, hay que corresponder en atenciones” (Lejárraga, 2021, p. 273).

me gusta muchísimo más que Buenos Aires³. Tiene el cielo y la altura de Madrid y está llena de jardines, arboledas y pájaros.

También insistía en que no todo el tiempo lo había dedicado al ocio: “He trabajado mucho pero en traducciones. Ahora preparo un libro para niños y una novela grande” (20-02-1953). Volvería a aludir a la novela en una carta a Collice Portnoff en junio: “Sigo pensando en mi novela. Será muy interesante (creo) aunque un poco fuerte, pero no tengo tiempo de escribirla porque necesitaría dos meses de no hacer otra cosa” (17-06-1954); más tarde, en septiembre: “Mi novela grande, que tal vez se llamará *La bella y la fiera*, la tengo totalmente pensada, pero con estos trabajos menudos que hago para ganar la vida, no tengo tiempo de escribirla” (12-09-1954); y en otra a su familia en octubre: “Quiero irme al campo para escribir una novela, pero no sé si encontraré editor” (Lejárraga, 2021, p. 242). Todo parece indicar que, finalmente, abandonó el proyecto y no llegó a escribirla.

La experiencia en Cacheuta y Mendoza le resultó tan satisfactoria que al año siguiente no dudó en repetirla. Ya en septiembre le pedía a su familia unos zapatos de tacón alto porque “pienso pasar gran parte del verano en Mendoza y dar paseos” (Lejárraga, 2021, p. 240). Tuvo que retrasar el viaje por una congestión de bronquios que la había dejado “hecha un verdadero trapo”, y el 27 de enero aún estaba en Buenos Aires “sin atreverme a emprender viaje a Mendoza. Me iré en cuanto me sienta con fuerzas” (Lejárraga, 2021, p. 249). El 17 de marzo ya escribía desde allí, y le comentaba a su hermano:

³ Esta es una idea que repite una y otra vez, como en esta carta a Collice Portnoff: “Mendoza es una ciudad en la cual me gustaría más vivir que en Buenos Aires, porque es pequeña, limpia, tranquila y porque me recuerda a España. Claro que iría con mucho gusto a visitarla con usted...” (31-03-1953).

Estoy bien de salud, a Dios gracias. Pienso estarme aquí hasta que me eche el frío, que será en la segunda quincena de abril. Hemos tenido un tiempo delicioso, pero desde hace cuatro días ha vuelto el calor asfixiante. Espero que dure poco. Si no estuvieran en Buenos Aires los chicos y los editores que dan trabajo, me quedaría a vivir aquí. ¡Qué paseos nos daríamos, Alejandro! (Lejárraga, 2021, p. 253).

El veraneo le sirvió también para trabajar. En una carta a Collice Portnoff de primeros de abril, le enviaba un trabajo recién terminado, *El fin del carnaval*⁴, “que he escrito pensando que pudiera servir para [la revista norteamericana] *Collier's*”; y añadía, recelosa porque con otros escritos suyos los editores norteamericanos habían mostrado cierta prevención por “demasiado fuertes” y se habían negado a publicarlos:

He procurado que sea lo más *inocente* posible, que no tenga ningún sentimiento apasionado —ya que mi pasión les parece casi oriental— ni ninguna idea atrevida. En resumen, un platito de *peach and cream* escrito en buen estilo. Da gusto pensar lo escrupulosos que son los directores de *magazines* en la tierra de Faulkner, Hemingway, Williams y Frédéric Wakeman (08-04-1954).

La carta continuaba diciéndole que estaba en Mendoza y, aunque comenzaba a hacer frío, “me da pereza volver a Buenos Aires”, por motivos similares a los que había esgrimido otras veces: que en aquella ciudad “pequeña, limpia y silenciosa” podía “ir sola a todas partes, y no me dan miedo los automóviles”, y que el hotel tenía “una grandísima terraza que da sobre un pequeño parque, así es que me paso la vida al aire libre”. Pero había otra razón más de peso: “Además, tengo ciertos proyectos que le contaré si me salen bien” (08-04-1954). A los pocos días, también le comunicaba a su familia que se

⁴ El texto original mecanografiado, que se conserva en el Archivo María Lejárraga, está fechado en “Mendoza, abril, 1954” y se publicó en la revista *Maribel* el 22-02-1955 (Martínez Sierra, 2009, p. 59 y pp. 539-549).

trataba de un trabajo con un músico lo que la retenía en Mendoza: “Si acabo mis tratos con el músico de aquí, pienso volver a Buenos Aires a primeros de mayo” (Lejárraga, 2021, p. 255). El proyecto no llegó a buen fin, como le explicaba a Collice en la carta siguiente:

Mi gran proyecto era convertir *Para casarse hay que ser viuda* [*El amor vuela*] en una comedia lírica; ya que no consigo estrenarla como comedia; pensé que, con un músico argentino, él podría tener la influencia necesaria para hacerla representar. Encontré en Mendoza un músico muy bueno: en realidad, es belga, pero está naturalizado argentino hace muchos años, y tiene un puesto oficial en la Universidad como profesor porque es un gran organista; además, persona muy interesante. (Su único defecto es que es un poquito borracho). Leímos la obra: el asunto le gustó mucho, pero quería que le cambiásemos de época, poniéndola a principios de siglo cuando se experimentaba no con los aviones sino con los globos. Y eso no puede ser, porque yo cuando escribo una comedia, aunque sea en broma, le doy a cada personaje su carácter, y en 1900 nadie pensaba, hablaba ni sentía como ahora, y hubiera tenido que rehacer la obra palabra por palabra. Él quiere hacer una ópera sobre la leyenda de San Julián el Hospitalario, que es espeluznante, porque Julián antes de ser santo, mata a su padre y a su madre, por equivocación como Edipo (en realidad, es la misma leyenda griega). Veremos. Dijo que iba a venir a Buenos Aires, pero aún no ha venido porque está en Chile dando conciertos de órgano (17-06-1954).

Con el mismo músico, “profesor de la Universidad de Mendoza”, cuyo nombre no llega a revelar, trató de poner música a otra de sus obras, *Tragedia de la perra vida*, que sus amigos y ella misma consideraban “una pequeña obra maestra”. Pero tras enviarle una copia “a ver si se decide hacer algo con ella” (carta a Collice Portnoff, 12-09-1954), volvió a ver sus ilusiones defraudadas.

Otro campo en el que Mendoza tuvo cierto protagonismo para María Lejárraga fue el del teatro universitario. En una carta a Collice Portnoff de finales de ese mismo año 1954, se quejaba de que en Buenos Aires “una compañía” estaba representando *Canción de cuna*, su obra más emblemática, “pero la hacen tan mal que me da vergüenza hasta ir a verla”; y añadía: “En cambio, en un Teatro Experimental de la Universidad de Mendoza la hacen muy bien, pero, como siempre sucede en los teatros universitarios, la dan solo de cuando en cuando” (8-11-1954). No hemos podido hallar más datos sobre estas representaciones.

Su relación con Mendoza finalizó de manera inesperada, entre el grato recuerdo de un viaje en el moderno tren El Cóndor y el susto de un desastre aéreo del que se libró milagrosamente, tal como le comentaba a su familia en su carta del 21 de mayo de 1954:

De Mendoza vine en un tren que están probando y que tarda catorce horas en vez de veintiséis porque no es de locomotora sino de motor. Ya le había probado en Francia entre Niza y Marsella. Aquí se llama El Cóndor; allí se llamaba La Micheline. Pensé venir en avión. Dios me protegió, porque el que tal vez hubiese tomado se estrelló y perecieron los veinticinco pasajeros, entre ellos dos que salieron del hotel en que yo estaba (Lejárraga, 2021, p. 256).

Aunque le había anunciado a María Lacrampe que iba a volver a Mendoza cuando “pasen las fiestas” de Navidad (18-12-1954), finalmente renunció al viaje a causa de la suspensión de los trenes rápidos a la ciudad. En febrero de 1955, en dos cartas casi consecutivas a su familia, explicaba sus razones: por un lado “las comunicaciones son difíciles”, y “no tengo valor para pasarme más de veinticuatro horas en un tren sin refrigerar sobre el interminable desierto de polvo de La Pampa”; y por otro, en Buenos Aires “con las lluvias torrenciales, el tiempo ha refrescado bastante” (Lejárraga,

2021, pp. 274-275). No regresó nunca, aunque sí conservó recuerdos y contactos con Mendoza y sus habitantes. En otra carta de septiembre de 1959 recomendaba a su hermano que cuidara de una muchacha, Pepita Fernández Nespral, que iba a pasar un año con una beca en España, porque sus padres, “que viven en Mendoza, se han portado conmigo admirablemente, y tengo que agradecerles muchas atenciones de todas clases: el padre es asturiano” (Lejárraga, 2021, p. 342).

Referencias bibliográficas

Aguilera, J. (2011). Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español. *Brocar*, (35), 65-90. <https://doi.org/10.18172/brocar.1595>

Aguilera, J. (2012). María Martínez Sierra, traductora: una lectura del teatro contemporáneo. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 37(2), pp. 9-36.

Aguilera, J. (2016). María Martínez Sierra (1874-1974): el noble oficio de la traducción. En Dolores Romero López (ed.), *Retratos de traductoras en la Edad de Plata* (pp. 59-86). Escolar y Mayo Editores.

Aguilera, J. (2022). Exilio y teatro de María Martínez Sierra. En M. Aznar Soler y J.-R. López García (Eds.), *El exilio teatral republicano de 1939 en Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay* (pp. 287-315). Renacimiento.

Aguilera, J. (2023). Introducción. En M. de la O Lejárraga (María Martínez Sierra), *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (pp. 7-101). Renacimiento.

Aguilera, J. (2024). Aprender un oficio nuevo a los 90 años: María Lejárraga (María Martínez Sierra) y la radio en su exilio porteño. *Enclaves*, (3), 54-73. <https://doi.org/10.12795/enclaves.2023.i03.04>

Aguilera, J. y Lizarraga, I. (2010). *De Madrid a Ginebra. El feminismo español y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer*. Icaria.

Lejárraga, M. de la O. (2021). *Epistolario del exilio. Cartas familiares (1939-1969)* (J. Aguilera Sastre, I. Lizarraga Vizcarra y A. González Lejárraga, Eds.). Renacimiento.

Lejárraga, M. de la O. [María Martínez Sierra]. (2018). *Viajes de una gota de agua*. Renacimiento.

Lejárraga, M. de la O. [María Martínez Sierra]. (2019). *Una mujer por caminos de España. Recuerdos de propagandista* (J. Aguilera Sastre, Ed.). Renacimiento.

Lejárraga, M. de la O. [María Martínez Sierra]. (2023). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (J. Aguilera Sastre, Ed.). Renacimiento.

Lizarraga, I. (2004). *María Lejárraga, pedagoga. Cuentos breves y otros textos*. Instituto de Estudios Riojanos.

Lizarraga, I. (2013). El color de la nostalgia (María Lejárraga y Buenos Aires). En M. T. González de Garay y J. Díaz-Cuesta Logroño (Eds.), *El exilio literario de 1939. 70 años después* (pp. 255-264). Universidad de La Rioja. <http://publicaciones.unirioja.es/catalogo/online/Exilio1939/portada.shtml>

Martínez Sierra, M. (2006). *Ante la República: conferencias y entrevistas (1931-1932)* (J. Aguilera Sastre, Ed., Not., Intr.). Instituto de Estudios Riojanos.

Martínez Sierra, M. (2009). *Cómo sueñan los hombres a las mujeres* (I. Lizarraga Vizcarra y J. Aguilera Sastre, Eds.). Instituto de Estudios Riojanos.

Martínez Sierra, M. (2009). *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio [1939-1974]*. Renacimiento.

Martínez Sierra, M. (8 de enero de 1957). Buenos Aires, espejo, espejuelo, espejismo de Europa. *Maribel* (Buenos Aires), pp. 6, 7 y 10.

Rodrigo, A. (2024). *María Lejárraga. Una mujer en la sombra* (A. Correa y J. Carlos López Gamboa, Eds.). Editorial Universidad de Granada.

Isabel Lizarraga Vizcarra es Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza y en Derecho por la Universidad de La Rioja.

Juan Aguilera Sastre es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza. Investigadores y estudiosos de la literatura española de la Edad de Plata, además de diversos trabajos individuales, han publicado conjuntamente libros como Federico García Lorca y el teatro clásico. La versión escénica de *La dama boba* (2002, reed. 2008), *De Madrid a Ginebra. El feminismo español y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer* (2010), y tres volúmenes sobre la labor periodística de Clara Campoamor: *La forja de una feminista* (2019), *Del Foro al Parlamento* (2021) y *Clara Campoamor de viva voz* (2021). Han dedicado numerosos estudios a la vida y obra de María Lejárraga, desde la pedagogía y la dramaturgia hasta el feminismo, la política o el exilio. Han editado los volúmenes María Martínez Sierra y la República: *Ilusión y compromiso* (2002), *María Lejárraga, pedagoga: Cuentos breves y otros textos* (2004), *Ante la República: Conferencias y entrevistas (1931-1932)* (2006), *María Martínez Sierra: Feminismo y música* (2008), *Cómo sueñan los hombres a las mujeres* (2009), *Tragedia de la perra vida y otras diversiones. Teatro del exilio [1939-1974]* (2009), *Viajes de una gota de agua* (2018), *Una mujer por caminos de España* (2019), *Epistolario del exilio. Cartas familiares [1939-1969]* (2021), *Cartas a las mujeres de España* (2022). Feminismo, feminidad (2023), *Canción de cuna* (2024) y *Nuevas cartas a las mujeres* (2024). Como novelista, Isabel Lizarraga ha convertido a la feminista riojana en protagonista de sus novelas *Cándida* (2012) y *Luz ajena. El enigma de María Lejárraga* (2020).



BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA
HTTP://REVISTAS.UNCU.EDU.AR/OJS/INDEX.PHP/BOLETINLITERATURA
MENDOZA, ARGENTINA | CC BY-NC-SA 4.0 | 50-1 | ENERO-JUNIO 2025
RECIBIDO: 21/05/2025 | ACEPTADO: 15/06/2025 | 111-118

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.044>

Acerca de la autoría en el testimonio histórico

About Authorship in historical Testimony

Javier Sánchez Zapatero

Universidad de Salamanca
Salamanca, España

 <https://orcid.org/0000-0003-1288-4651>
zapa@usal.es

Resumen

Este trabajo se centra en el problema de la condición de autor en la literatura testimonial desde el punto de vista de la teoría literaria. Se argumenta que, en el testimonio histórico, el escritor es al mismo tiempo un superviviente, en otras palabras, hay un triple rol de autor, testigo y víctima indistinguibles entre sí. En consecuencia, la legitimidad autorial en esta literatura está dada por aspectos extratextuales de la relación de los autores con los hechos acerca de los pretenden dar cuenta.

Palabras clave: autoría, literatura testimonial, testimonio, memoria

Abstract

This paper focuses on the problem of authorship in testimonial literature from the perspective of literary theory. It is argued that, in historical testimony, the writer is simultaneously a survivor, in other words, there is a

triple role of author, witness, and victim, indistinguishable from one another. Consequently, authorial legitimacy in this literature is determined by extratextual aspects of the authors' relationship to the events they purport to report.

Keywords: authorship, testimonial literature, testimony, memory

En pleno auge de la denominada “era del testigo” (Wieviorka, 2006), y coincidiendo con la cada vez mayor importancia adquirida por los procesos políticos y culturales de gestión de la memoria colectiva, los testimonios históricos se han convertido en las últimas décadas en cada vez mayor frecuente objeto de análisis desde el ámbito académico. Su interés ha trascendido con mucho las disciplinas literarias —o, para ser más estrictos, textuales—, pues ha tenido implicaciones en la Filosofía, el Derecho o la Historiografía. En el ámbito concreto de la teoría literaria, aunque se han incardinado en las sucesivas aproximaciones que desde mediados del siglo XX vienen haciéndose a los géneros autobiográficos, los estudios sobre testimonio han adquirido una propia y muy particular autonomía derivada, fundamentalmente, de las experiencias que han tendido a representar, marcadas por la violencia y el trauma. De ese modo, los testimonios han asumido una doble condición de textos periféricos, marcada, en el ámbito sociocultural, por tratarse de textos producidos por representantes de colectivos de víctimas habitualmente alejados de la memoria hegemónica y, en el estrictamente literario, por las reticencias, rayanas en ocasiones con el desdén, con que desde la crítica y la teoría se han observado en numerosas ocasiones.

Más allá de la simple condición evocadora, incluso nostálgica, de algunos textos autobiográficos, los testimonios históricos parecen relacionarse con la memoria a través de un proceso dual que incluye, por un lado y como resulta evidente, la mera capacidad del sujeto de representar su propio pasado —

con todas las objeciones que a semejante afán se le puedan plantear, enmarcadas en los eternos debates sobre la transmisión de la realidad a través de la expresión lingüística—, y, por otro, la posibilidad de convertirse en fuente de información para conocer lo sucedido. O, por decirlo gráficamente: son memoria porque nacen del recuerdo, pero también porque hacen recordar. Semejante tarea parece especialmente importante en aquellos contextos como guerras, exilios, persecuciones políticas, campos de concentración, etc., en los que quien escribe suma a su condición de autor y testigo la de víctima. En esos casos, como ha mostrado Díaz Álvarez, el testimonio sirve también para “dotar de rostro y lugar al derrotado, al desechado, al desaparecido” (2021, p. 16) o, como ha señalado López de la Vieja, para “prestar voz y palabras a quienes no la tuvieron” (2003, p. 155). Ese sentido performativo provoca que los testimonios adquieran un valor pragmático que los lleva a ser capaces de cuestionar “los postulados históricos hegemónicos” y, con ello, de convertirse en “la otredad y la alteridad” y, en definitiva, “en una posición ideológica frente al olvido y el desentendimiento” (Martínez, 1998, p. 328). Son, pues, actos de resistencia, destinados a dar existencia a aquello que parecía estar destinado al olvido. Así lo han puesto de manifiesto autores como Dulong, quien ha definido los textos testimoniales como un “fenómeno contemporáneo en el que supervivientes de las grandes tragedias masivas publican [...] lo que han vivido, a veces para denunciar tal o cual responsabilidad, más frecuentemente para recordar a los desaparecidos, y siempre para que los ciudadanos tomen conciencia de lo que ha pasado” (2004, p. 97); o Beverley, quien se ha referido a ellos como una “narración que siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una experiencia vivencial de represión, marginación, pobreza, crimen, lucha...” (1987, p. 157).

Esa voluntad de contar lo que otros iban a ocultar, de acordarse de quien está destinado a ser olvidado, se hace teniendo como fuente de legitimidad el mero contacto con los hechos. En el ámbito del testimonio, el autor es autor por el simple hecho de haber presenciado unos hechos y estar en condiciones de dar cuenta de ellos, sin necesidad de poseer la capacidad para transmitirlos de modo extrañante, ni a través de ningún ornato retórico o expresivo con afán de embellecer el lenguaje. En consecuencia, en los textos testimoniales no se desarrolla la función poética que Roman Jakobson determinó como fundamental para poder identificar un acto comunicativo como literario, pues en ellos priman las funciones informativa, expresiva y apelativa por las que se trata de describir los hechos, mostrar cómo afectan a quien los sufre y llamar la atención del receptor. De ahí que la voz de los testigos pueda y deba ser escuchada, más que por las características de discurso con que se transmite, por la relación con la realidad de quien lo transmite. Son muchos, de hechos, los autores incluidos en el corpus de la literatura sobre catástrofes que jamás han tenido relación con la cultura letrada ni han sido legitimados por instancias académicas o editoriales. A diferencia de aquellos que socialmente se suele reconocer como escritores, los supervivientes basan su discurso simplemente en su capacidad para contar aquello que vieron y experimentaron, en la línea de lo que siglos atrás sucedió a los responsables de las crónicas de Indias o de los libros de viajes, a quienes se leía más por lo que podían contar gracias a su condición de testigo privilegiado que por cualquier otra cuestión estética o de autoridad editorial. El autor del testimonio es, por tanto, y aunque parezca una obviedad, el que pueda testimoniar.

Esta condición está intrínsecamente relacionada con la dualidad del testigo, cuya identidad, tal y como ha sido profusamente estudiado por autores como Lejeune (1994) o Ricoeur (2010), se basa en los criterios de factualidad y de identidad. Es decir, asumimos como tal un testimonio, en

primer lugar, porque partimos de la premisa de que quien lo escribe nos está diciendo “yo estuve allí”. Esa vinculación entre texto y contexto, susceptible de ser subrayada a través del uso recurrente de verbos sensoriales o de la inclusión en el texto de referentes reales —acontecimientos, personas, lugares...—, resulta absolutamente fundamental en el ámbito testimonial, pues da sentido al segundo criterio, que podría definirse como “yo soy yo”, ya que, en estos casos, uno es quien es precisamente porque estuvo allí. Para Giorgio Agamben (2000), de hecho, la condición de testigo ha de explicarse partiendo de las dos palabras latinas que existen para referirse al término: por un lado, *superstes* se refiere a quien ha atravesado una determinada situación y se encuentra no solo posibilitado, sino también legitimado, para hablar de ello; por otro, *testis* es aquel que se sitúa como tercero en un litigio, como los supervivientes que aportan su voz para que se haga justicia —no solo con los culpables, sino también con las víctimas y con su recuerdo—. Parece deducirse, por tanto, que el hecho de haber presenciado y haberse visto afectado, siendo aun así capaz de sobrevivir, por un fenómeno como la guerra, el exilio, el genocidio o el paso por un campo de concentración otorga un carácter diferenciador a la escritura que tal vivencia genera. No es lo mismo escribir sobre un hecho traumático a partir de referencias indirectas o documentación que hacerlo tomando como base los propios recuerdos y sensaciones experimentadas al vivirlo. De ahí que el autor del testimonio histórico una a su condición de testigo y superviviente la que permite que en los textos no haya solo constancia del acontecimiento histórico, sino también del dolor y del trauma que generó en quien lo sufrió, pues “es preciso expresar los hechos vividos como ‘habiendo sido soportados’, [ya que] también el sufrimiento del testigo es materia de testimonio y debe certificar la presencia humana” (Cuesta, 2008, p. 118). Y por eso el autor del testimonio es, además de testigo, una

víctima que ha sufrido los efectos de los hechos de los que pretende dar cuenta.

El hecho de que los autores sean al mismo tiempo testigos y víctimas sitúa al testimonio, más que en el ámbito estricto de la referencialidad —en el que la subjetividad inherente a la perspectiva del testigo presenta algunos problemas, incrementados por el carácter emocional que da a quien escribe haber sentido las consecuencias de aquello que ha vivido—, en el de la sinceridad. Que el pacto de sinceridad se alce por encima del de la referencialidad lo ponen de manifiesto, más allá de la propia definición a la que con el paso del tiempo llegó Lejeune (1994) al señalar que una autobiografía no era realmente el relato de una vida de una persona, sino el relato de lo que una persona dice que ha sido su vida, ejemplos como los de Max Aub, Imre Kertész o Jorge Semprún. Supervivientes de los campos de concentración, los tres transmitieron sus vivencias sin que su relato personal se correspondiera de forma fidedigna y exacta con la experiencia vivida. Bajo su actitud subyacía la creencia, expresada por Semprún, de que “contar bien significa: de manera que sea escuchado” (Semprún, 2002, p. 140). Aunque haya imprecisiones, se incluyan elementos ficticios o se desdoble la peripecia personal en la de personajes inventados, Aub, Kertész o Semprún compusieron buena parte de su obra partiendo de su traumática experiencia vital, lo que provoca que sus textos, aunque no se circunscriban a la verdad empírica u objetiva, sí respondan a la verdad esencial de los hechos. Quien los lee sabe que fueron testigos, víctimas y supervivientes de aquello que narraron, y por eso, y no tanto por cómo están compuestos, los asumen como expediente, quizá no exacto, pero sí fiel respecto a la realidad. Se demuestra así que, por encima de todo, la legitimidad autorial en el testimonio histórico viene dada por cuestiones extratextuales relacionadas, básicamente, con la relación de los autores con los hechos acerca de los pretenden dar cuenta.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz*. El archivo y el testigo. Homo Sacer III. Pre-Textos.
- Beverly, J. (1987). "Anatomía del testimonio". *Del Lazarillo al Sandinismo*. Prisma Institute.
- Cuesta, J. (2008). *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Alianza.
- Díaz Álvarez, E. (2021). *La palabra que aparece*. El testimonio como acto de supervivencia. Anagrama.
- Dulong, R. (2004). "La implicación sensibilidad corporal en el testimonio histórico". *Revista de Antropología Social*, (13), 97-111. <https://www.redalyc.org/pdf/838/83801304.pdf>
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul.
- López de la Vieja, M. T. (2003). *Ética y literatura*. Tecnos.
- Martínez, J. (1998). "Hegemonía intelectual, exilio y continuidad histórica". En M. Aznar Soler (Ed.), *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional* (pp. 325-333). Gexel.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- Semprún, J. (2002). *La escritura o la vida*. Tusquets.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of the Witness*. Cornell University Press.
-

Javier Sánchez Zapatero es Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Salamanca, institución en la que co-dirigió durante veinte años el Congreso de Novela y Cine Negro y lidera en la actualidad el grupo de investigación "Los internacionales y la Guerra Civil española: literatura, compromiso y memoria". Asimismo, forma parte del GEXEL (Grupo de estudios del exilio literario español), dirige la colección "Armas y Letras" (segunda etapa) en la editorial de la Universidad de Salamanca y es Vicedecano de Docencia de la Facultad de Filología. Es autor de los libros *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración* (2010), *Max Aub y la escritura de la memoria* (2014), *Max Aub: Epistolario español* (2016), *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policíaco español* (2017, en colaboración con Àlex Martín Escribà), *Arde Madrid. Narrativa y Guerra Civil* (2020) y *Veinte años y un día. Ensayos sobre novela negra* (2017, en colaboración con Àlex Martín Escribà). Además, ha publicado numerosos artículos en revistas y capítulos de libros, y ha coeditado más de una decena de volúmenes colectivos y antologías de cuentos, como, por ejemplo, *Los restos del naufragio. Relatos del exilio republicano español* (2016, en colaboración con Fernando Larraz), *La trinchera universal. Los voluntarios internacionales y la literatura de la Guerra Civil española* (2021) y *La mirada*

extranjera. La Guerra Civil en la literatura universal (2023). Sus principales líneas de investigación giran en torno a la literatura de la memoria vinculada a contextos de guerra, exilio y campos de concentración y a las narrativas populares, especialmente el género negro.



RESEÑAS



Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas (Edición, coordinación e introducción de Milena Rodríguez Gutiérrez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone). Valencia, Pretextos: 2024. 748 pps. ISBN: 978-84-19633-68-2.

Ricardo Armando Suárez

Centro de Estudios de Literatura Comparada "M. T. Maiorana"
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Católica Argentina
Argentina

 <https://orcid.org/0009-0005-1367-6645>
ricardoarmandosuares@gmail.com



Encomiable, a falta de mejor término, ha sido la tarea de las investigadoras Milena Rodríguez Gutiérrez, María Lucía Puppo y Alicia Salomone en la elaboración del libro *Metapoéticas. Antología de poetas hispanoamericanas contemporáneas*. Fruto de años de estudio exhaustivo de las tradiciones poéticas del mundo hispano surge esta vasta recolección, que abarca veinte países a lo largo de sus más de setecientas páginas. La obstinada

dedicación de las antologadoras se comprueba en el hecho de que, a su vez, la selección de cada país incluido estuvo a cargo

de especialistas de sus historias literarias nacionales (M. Rodríguez se ocupó del capítulo cubano, por caso, y M. L. Puppo y A. Salomone, del argentino).

La antología se enfoca en una de las formas poéticas más preponderantes de la contemporaneidad, la metapoesía, pero con un detalle: su propuesta es concentrarse de manera exclusiva en la escritura hecha por mujeres. El impulso de esta decisión, de acuerdo con las coordinadoras, es el de indagar en zonas históricamente marginadas por las instituciones consagratorias del campo literario, condicionadas, desde una lógica patriarcal, a enclaustrar la voz femenina en el cajón de sastre de la subalternidad. La idealización de la mujer como musa y su confinamiento como *ángel del hogar*, sostiene el prólogo, ha relegado la voz de enunciación femenina a un lugar en el que no puede nombrarse sin indicar su diferencia con respecto a una voz “neutra y universal”, la masculina. Esto devino en la formación de subjetividades anómalas que articulan un *contra-canto* que no obedece la ortodoxia compositiva, parafraseando a Alicia Genovese. La hablante femenina ha sido considerada como par de sus equivalentes del otro género solo de manera excepcional; las mujeres poetas fueron a menudo asociadas con estados psicológicos cercanos al desvarío, la histeria o la inestabilidad y, por ende, se encontraron fuera del discurso racional y coherente, donde se ubica la metapoesía, tema que motiva esta antología. En este subgénero, el poeta, en pleno dominio de sus procedimientos, despliega hondos reflexiones en torno a su labor creadora. De modo que lo valioso del trabajo realizado por las investigadoras parte de la siguiente pregunta: ¿Cómo articular la reflexión sobre el quehacer poético con el decir relegado, incómodo y diferente de las voces femeninas?

En un intento por responderla, baste con asomar que la metapoesía debe ser leída en un sentido amplio, más allá de los textos de *arte poética*, en los que cada verso se refleja en su

posibilidad de enunciación. Se tomaron en cuenta todos aquellos poemas que refieran, cuestionen o incluso desistan del acto de poetizar. Un mínimo ejercicio comparatista puede esbozarse a partir de los poemas seleccionados de tres autoras venezolanas¹. En primer lugar, tomemos en cuenta el poema de Yolanda Pantin (1954) “Como bien pudo haber dicho aquel peruano”, en clara alusión a César Vallejo. En él se plantea un dilema entre literatura y vida (“pero si me obligan, / y debo renunciar a ver el mar desde estas colinas / [...] no merece la pena por unas palabrejas que mal dijeron”, p. 708), que es resuelto mediante la negación de la poesía: “Más vale entonces, como bien pudo haber dicho aquel peruano, / que se lleven todos los poemas, y acabemos” (p. 708). Lo poético en el texto aparece, de forma paradójica, en las circunstancias que se enfrentan al momento creador imposibilitándolo, así como en el desdén con el que la poeta se trata a sí misma y a su oficio, “aquel alelamiento mientras veía danzar / palabras necias, pero embellecidas” (p. 708).

Luz Machado (1916-1999), responsable del *aggiornamento* en la poesía de mujeres en Venezuela de medio siglo, se muestra menos parca, pero igual de crítica, en un texto que humaniza a la poesía para entrar en liza con ella: “Un día te dije: ya no vengas. / Entre agujas y escobas voy y vengo en la sal del día / como cáscara alzada en el oleaje” (p. 689). La mención de objetos domésticos y cotidianos abre la puerta a una redefinición de la subjetividad; su aparición nombra los condicionamientos materiales de la mujer en la década de los sesenta y, en su vaivén con los avatares de la escritura, libera a la hablante lírica de la pretensión de universalidad de los poetas: “Yo te sentí, sin embargo / ir y venir conmigo sobre mis hombros / [...] mientras alzaba el alma de

¹ La selección de poemas de Venezuela, así como la Presentación de las autoras, estuvo a cargo de la investigadora y también poeta Mária Russotto (1946).

los floreros / con un ramo / y descubría palabras a los hijos” (p. 690).

Por último, encontramos en Eleonora Requena (1968), autora que cierra la antología, una elocuente forma de meditar en torno a la indecibilidad de lo poético y sus motivos o fines: “te preguntas para qué has de escribir” (p. 721). La hipertextualidad de las sociedades sobremodernas contemporáneas parece obliterar cualquier atisbo de innovación en la escritura “si ante el libro de poemas predilecto / todas las palabras nombran lo que / tus sueños dibujaron / y estás pleno de imágenes ajenas” (p. 721). El destinatario o sujeto lírico desdoblado, curiosamente masculino, advierte con sagacidad que la única forma de parar el mundo para que el poema suceda es el silencio: “mientras entras en la tarde / y ya es imperativa tu renuncia / entonces entiendes que callar / es el poema” (p. 721).

Con esta breve aproximación buscamos demostrar cómo en *Metapoéticas...* se dan cita estas y otras propuestas que piensan, ensalzan, reniegan o renuncian de plano a la creación. Es muy enriquecedor para las y los lectores observar un conjunto de poéticas que, decididas a enunciarse desde sus rasgos diferenciadores (y –para la crítica tradicional– limitantes en no pocos casos), pueden arrojar luz sobre la que es, quizás, la instancia inefable por excelencia: la escritura de poesía.

Ricardo Suárez es estudiante avanzado de la Licenciatura en Letras de la Universidad Católica Argentina (UCA). Ha participado en el X Simposio Internacional del Centro de Estudios de Narratología (CEN) de la USAL y en el proyecto de investigación *Atlas precarios* del Centro Maiorana de la UCA con artículos sobre la poesía de Ígor Barreto. Sus áreas de investigación son la poesía venezolana y la literatura comparada.



Basile, Teresa. *Vueltas y revueltas del testimonio en América Latina. De la Revolución a los Derechos Humanos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO: 2024. 466 pp. ISBN: 978-987-813-846-6.

Paula Simón

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

 <https://orcid.org/0000-0003-4790-5715>
paulacsimon@gmail.com



La autora de este volumen es una de las académicas más influyentes en lo concerniente a los estudios que vinculan la violencia estatal con la memoria, los derechos humanos y la literatura en Argentina. No solo por la publicación de libros como este, de autoría individual, sino también por reunir a otras/os investigadoras/es en volúmenes colectivos, por su trabajo como directora de proyectos de investigación y como organizadora de encuentros y cursos de formación en los que se han propiciado generosos

intercambios entre colegas y estudiantes de distintas universidades y países.

Vueltas y revueltas del testimonio. De la Revolución a los Derechos Humanos es un buen ejemplo de cómo Teresa Basile traza redes académicas y, de ese modo, habilita espacios de discusión y colaboración. En este libro se propone recuperar y ordenar los principales aportes críticos en torno al testimonio, un género discursivo de difícil definición y descripción, escurridizo, inestable y versátil. Para ello, define dos momentos estelares: el testimonio revolucionario de los años sesenta y setenta, ligado a los aparatos culturales de la Revolución Cubana, y el testimonio humanitario producido a partir de los años ochenta al calor del modelo de los derechos humanos. Para establecer continuidades y rupturas, atiende diversos temas como los procesos de institucionalización en cada caso, los paradigmas en los que se insertan, los lenguajes que construyen y los diferentes imaginarios que trazan y actualizan. La autora sostiene un objetivo integrador en dos sentidos: por un lado, destaca la heterogeneidad del testimonio en cuanto a registros y soportes –orales, escritos, visuales, audiovisuales–, en cuanto a su materialidad –textos, pero también objetos y edificios– y en cuanto a la diversidad de los testigos que los producen, entre ellas sobrevivientes, exmilitantes, mujeres, exiliados, represores, hijas/os de revolucionarias/os y de militares. Por otro lado, diferencia dos tipos de testimonios de acuerdo con los usos y lenguaje que manejan: el testimonio punitivo, propio de las comisiones de verdad y los juicios, y el testimonio literario, que presenta desvíos al protocolo “documental” del género bajo la forma de distintas estrategias literarias y de ficción (fantasmas, humor, anacronismos, etc.).

La primera parte, titulada **“Reinstitucionalización del testimonio en América Latina desde la narrativa humanitaria”**, traza el camino del testimonio latinoamericano desde el paradigma revolucionario hasta el modelo de los derechos humanos. El denominador común de ambos es la constatación de que el testimonio permite visualizar historias de opresión de diferentes colectivos. En realidad, en esta primera parte la

autora avanza en la descripción de la segunda institucionalización del testimonio hacia la década del ochenta bajo el paradigma de los derechos humanos, que surge a partir de la redefinición de esa primera ola de los años setenta, ligada al dispositivo revolucionario. Se recogen los conceptos principales de quienes configuraron el marco teórico-crítico todavía vigente sobre este género, entre ellos, John Beverley, Elzbieta Sklodowska, René Jara, Hugo Achugar, George Yúdice, Rosana Nofal y Mabel Moraña. Destaca que este género formó parte del proyecto de la elite letrada, pero también significó la canonización de lo periférico y se constituyó como “literatura de la resistencia”. Explica Basile que, en su primera institucionalización, el testimonio revolucionario estuvo ligado a los aparatos culturales de la Revolución Cubana. Así, la autora delimita tres subtipos: el etnográfico, que recoge la voz del sujeto subalterno; el guerrillero, que reúne la voz de los líderes, y el periodístico, entendido como una interpelación al Estado represor.

En los años ochenta, la autora describe, como mencionamos, la reinstitucionalización del testimonio. La matriz revolucionaria es reemplazada por la narrativa humanitaria, que se articula sobre la violación de los derechos humanos provocada por el terrorismo de Estado en el Cono Sur. La autora entiende que opera en este momento un giro cultural según el cual se quiebra la tradición política ideológica y se sustituye por valores de memoria, verdad y justicia, al tiempo que se despolitizan los acontecimientos ocurridos en los años setenta. Sin embargo, si bien este giro cultural se separa del tono político de las décadas inmediatamente anteriores, también constituye una continuidad, una recuperación y puesta en valor de una tradición latinoamericana de los derechos humanos de larga data y variado recorrido. Es muy interesante el planteo que realiza Basile respecto de las diferencias entre ambos testimonios. Explica que mientras el testimonio revolucionario es bélico y mira hacia los futuros posibles, el

testimonio humanitario es postrevolucionario porque lidia con restos épicos, derrotas y heridas; se hace cargo de muertos y desaparecidos, de sobrevivientes; se construye con una lengua desde la fractura y el trauma y representa voces resilientes y combativas.

Respecto de la matriz revolucionaria del testimonio setentista, Basile rescata las características más sobresalientes, entre ellas, la adscripción del texto a una lógica no ficcional, el código verificativo o una prueba de verdad y el pacto de referencialidad que se construye. Respecto del narrador, subraya que es enunciado por un “yo” en primera persona que denuncia un sistema de opresión o defiende una práctica de lucha. Recuerda también que el testimonio encuentra un antecedente en las crónicas de la conquista en cuanto se construye una voz marginal que da cuenta de la opresión y el avasallamiento. Destaca que es el mismo concepto de literatura el que se pone en cuestión. En cuanto a la narrativa testimonial de matriz humanitaria, la autora revisa los principales aspectos que la definen, entre ellos, los cambios en el valor de la verdad, en el código verificativo y en la capacidad referencial; la exploración del vínculo del testimonio con el trauma; la reformulación de la figura del testigo atendiendo a la centralidad que ocupa el sobreviviente y la víctima; la demarcación de los diversos vínculos con otras instituciones como la justicia y las nuevas militancias; el análisis de los diferentes tipos de testimonio –oral, escrito, objetos, edificios–; la consideración de testimonios en diversos medios y escenarios (textos, juicios, televisión, prensa, museos, etc.); la politicidad de los derechos humanos y la recolocación del testimonio en relación a la Shoah, considerando el genocidio como un tropo universal en la era globalizada y a la memoria en su multidireccionalidad.

La narrativa testimonial humanitaria, a juicio de Basile, encuentra su elemento fundacional en el *Nunca Más*, volumen

en el cual se construye una verdad, un lenguaje y un imaginario que se organizan en función de la justicia bajo un paradigma punitivo. El vínculo del testimonio con la justicia continúa funcionando incluso bajo las leyes de Punto Final y Obediencia Debida y luego los indultos, ya que el testimonio pasa a formar parte, como modo de una justicia popular, de los escraches de la agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), y continúa desplegándose en carriles alternativos, como los juicios por la verdad y los juicios llevados a cabo en otros países. De acuerdo con esto, se advierte un corrimiento desde lo político-partidario que propugnaba el testimonio revolucionario hacia lo jurídico como espacio donde efectuar las demandas y obtener respuestas.

La segunda parte del libro se titula **“Testimonios”** y en ella la autora reúne aportes publicados en otras oportunidades, pero actualizados y con eje en la línea planteada en la primera parte. Por un lado, en **“Narrar los años setenta desde el dispositivo de género. Entre testimonios y militancias”**, incorpora al relato revolucionario y a la narrativa humanitaria, los aportes por parte del discurso feminista y las modulaciones del testimonio de las mujeres, que contemplan los efectos del patriarcado en la militancia, su protagonismo en el período democrático, etc. Por otro lado, incluye un capítulo sobre la literatura de les hijes, uno de sus temas de investigación dilectos. En **“El exilio heredado en les hijes del destierro argentino durante la dictadura”** desarrolla, a partir del comentario sobre obras como *Conjunto vacío* (2015), de Verónica Gerber Bicecci, los modos en que los/as hijos/as lidian con el exilio ajeno y traumático de los padres, del cual deben encargarse en mayor o menor medida, percibiéndolo como la pesada herencia de una experiencia en la cual no participaron, pero de la que deben hacerse responsables, e incluso como un estorbo a sus proyectos personales. Describe una natural vinculación entre la generación de testigos supervivientes y la segunda generación, que se estrecha a partir de la

complejización del concepto de testimonio que se verifica en todas sus producciones. Aborda también la problemática de las “historias desobedientes” de hijas/os de represores que se han distanciado y han criticado vivamente el accionar de sus padres. En este sentido, la autora considera las siguientes cuestiones: las diversas representaciones que proyectan sobre sus padres (monstruos, genocidas, peregiles, salvadores, etc.); sus experiencias durante la infancia vivida en el interior de una “familia militar”; el instante de la revelación de sus progenitores como represores junto al difícil proceso de aceptación de esta verdad, y el modo en que articularon una posición política, una práctica militante y/o una producción textual y visual. En **“Los objetos en los escenarios de la memoria. Les hijos de desaparecidos en Argentina”**, recupera la dimensión material de la memoria que se construye a partir de objetos vinculados a diversos escenarios de la memoria: el objeto testimonio, que funciona como un código verificativo cuya primera intención consiste en certificar el acontecimiento; el objeto memoria, que despliega un trabajo con la memoria de tipo reflexivo-interpretativo y/o elaborador, y el objeto emblema, que se presenta y actúa en las marchas, en las conmemoraciones, en los juicios, en las protestas y demandas articuladas en las luchas por la memoria, verdad y justicia. A partir de esta clasificación, en la que se vale de referencias bibliográficas autorizadas, Basile se propone recuperar el espesor de la subjetividad en los procesos de construcción de las memorias sociales. En **“Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina”** se detiene en varios aspectos vinculados con la producción testimonial de hijos/as “desobedientes” que pertenecen a la agrupación Historias Desobedientes o a Ex hijas y ex hijos de genocidas, pero también en la de quienes tienen un padre represor del que se distancian, pero no militan en estas agrupaciones, y también en la de los/as que no son hijos/as de victimarios, aun cuando en sus textos ficcionalizan la voz del hijo rebelde de un represor.

El último capítulo, titulado **“La revolución después de la Revolución. Los hijos de la revolución”**, funciona como conclusión y cierre del volumen, aunque dispara una pregunta: ¿Cómo podemos interrogarnos por la revolución hoy, y cuáles serían sus vínculos con la literatura argentina y eventualmente con la latinoamericana? En definitiva, este estudio está atravesado por interrogantes, interpelaciones al lector y hasta contradicciones que abren más puertas de las que cierra. Al mismo tiempo, el libro viene a cumplir con una tarea que estaba pendiente: la reunión del marco teórico más representativo sobre el testimonio y la mirada diacrónica que permite interpretar cómo se han ordenado y reordenado las narrativas testimoniales en Latinoamérica desde los años setenta, como así también el impacto que han tenido en ellas otras tradiciones literarias testimoniales como la europea. Visibilizar los hilos conductores que ponen en diálogo todas esas narrativas convierten al volumen en una referencia obligada para quienes se ocupan del testimonio y su rol en la producción de la memoria. Además, el profundo conocimiento de la autora sobre la bibliografía disponible respecto del testimonio argentino y latinoamericano lo perfilan como un recurso imprescindible. Desde la literatura comparada, es altamente valorable el enfoque transnacional que *Vueltas y revueltas del testimonio* adopta, puesto que parte de la base de que la memoria no puede interpretarse ni estudiarse en el marco estricto de una literatura determinada, sino en su multidireccionalidad y en sus múltiples intercambios y prácticas en circulación.

Paula Simón es Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Profesora Adjunta de la cátedra de Literatura Comparada de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Coordina el Centro de Literatura Comparada (FFYL, UNCUYO) y forma parte del Grupo de Estudios del Exilio Literario (GEXEL, Universidad Autónoma de Barcelona). Es autora de *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses* (Academia del Hispanismo, 2012) y, en coautoría con Fernando Reati, *Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad*

Penitenciaría 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1979) (EDUVIM, 2021). Es editora asociada del *Boletín de Literatura Comparada*. Sus temas de investigación giran en torno a las narrativas testimoniales concentracionarias y de exilio producidas en diversos contextos histórico-políticos de los siglos veinte y veintiuno y a las relaciones entre literatura, memoria y derechos humanos.