

38

Julio-diciembre 2026

ISSN 2007-2538 | ISSN-E 2448-7295



VALENCIANA

ESTUDIOS DE LITERATURA Y FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

38

Julio-diciembre 2026

ISSN 2007-2538 | ISSN-E 2448-7295



VALENCIANA

ESTUDIOS DE LITERATURA Y FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

DIRECTORA / EDITORA RESPONSABLE
Dra. Lilia Solórzano Esqueda

EDITOR CIENTÍFICO
Dr. Anuar Jalife Jacobo

EDITORA TÉCNICA
Mtra. Karen González Cabrera

www.revistavalenciana.ugto.mx

COMITÉ EDITORIAL

ÁREA DE LETRAS: *Dra. Elba Sánchez Rolón* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Andreas Kurz* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dra. Asunción del Carmen Rangel López* † (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dra. Magda Leonor Sepúlveda Eriz* (Pontificia Universidad Católica de Chile, Ch.), *Dr. Klaus Meyer-Minnemann* (Universidad de Hamburgo, Ale.), *Dr. Roberto Ferro* † (Universidad de Buenos Aires, Arg.), *Dra. Inés Ferrero Cándenas* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Michael Roessner* (Universidad de Munich, Ale.), *Lic. Luis Arturo Ramos* (Universidad de Texas, EUA). ÁREA DE FILOSOFÍA: *Dr. Aureliano Ortega Esquivel* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Rodolfo Cortés del Moral* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Luis Puellas* (Universidad de Málaga, Esp.), *Dra. Diana Aurenque Stephan* (Universidad de Tübingen, Ale.), *Dra. María L. Christiansen Renaud* (Universidad de Guanajuato, Méx.), *Dr. Carlos Oliva Mendoza* (Universidad Nacional Autónoma de México, Méx.), *Dr. José Luis Mora García* (Universidad Autónoma de Madrid, Esp.), *Dr. Adolfo Vázquez Rocca* (Universidad Complutense de Madrid, Esp.), *Dr. Raúl Fornet-Betancourt* (Société Européenne de Culture, Fr.)

COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Elissa J. Rashkin (Universidad Veracruzana, Méx.), *Dr. Adrián Herrera Fuentes* (Universitt Zu Kln, Ale.), *Dr. Francisco Estevez Regidor* (Universidad de Málaga, Esp.), *Dr. Mario Rufer* (Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, Mx.), *Dra. Norma Angélica Cuevas Velasco* (Universidad Veracruzana, Mx.), *Dr. Ricki O'raue* (Queen's Belfast University, R.U.), *Dra. Cristina Sara Piña* (Universidad Nacional de Mar de la Plata, Arg.), *Dra. Gloria Vergara Mendoza* (Universidad de Colima, Mx.), *Dra. María Cristina Martínez Solís* (Universidad del Valle, Cali, Col.), *Dra. María Medina-Vicent* (Universitat Jaume I, Esp.), *Dr. Livio Mattarollo* (Universidad Nacional de la Plata/Conicet, Arg.), *Dr. Oliver Kozlarek* (Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Mx.), *Dr. Omer Buatu Batubenge* (Universidad de Colima, Mx.), *Dra. Angélica Trnero Salinas* (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Mx.), *Dra. Georgina Aimé Tapia González* (Universidad de Colima, Mx.)

Valenciana, nueva época, año 19, núm. 38, julio-diciembre de 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad de Guanajuato, por los Departamentos Letras Hispánicas y Filosofía, Sede Valenciana, Exconvento de Valenciana s/n, Valenciana, C.P. 36240, Guanajuato, Gto., México. Tel. (473) 732 00 06, ext. 5814. Correo: revistavalenciana@ugto.mx. Editora responsable: Dra. Lilia Solórzano Esqueda. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2010-071512033400-102, issn 2007-2538, issn-e 2448-7295, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Mtra. Karen González Cabrera. Coordinador del dossier: María Cristina Secci. Trabajo editorial: Flor Esther Aguilera Navarrete. Domicilio de la publicación: Lascurin de Retana núm. 5, zona centro, C.P. 36000, Guanajuato, Gto. Tel. (473) 732 0006, ext. 5814. Taller de impresión: Imprenta Universitaria, Blvd. Raúl Bailleres núm. 200, Colonia La Joya, C.P. 36100, Silao, Gto. Tel. (473) 732 00 06, ext. 1040. Fecha de última modificación: 28 de julio de 2026. Certificado de Licitud de Título y Contenido núm. 15244 otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Esta revista se encuentra indexada en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex), el índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica (Conahcyt), la Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), la hemeroteca de artículos científicos hispánicos en internet Dialnet, la colección SCIELO-México, la base de datos CLASE de Latinoamérica y el Caribe, el Directory of Open Access Journals (DOAJ), Bibliografía Latinoamericana (Bibliat), CRUE-Red de Bibliotecas REBIUN, Actualidad Iberoamericana y MIAR. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total sin previa autorización de la Universidad de Guanajuato. Se autoriza la reproducción parcial de los contenidos de la publicación *Valenciana* siempre y cuando se cite la fuente.

Sumario

“Declaración de inicio”: una lectura metapoética de <i>Muertos y disfraces</i> (1974), de Marco Antonio Campos CLAUDIA SARAÍ FERNÁNDEZ LÓPEZ	11
“La conciencia artística del joven narrador”. Protención y retención en “Los Malabé” de José de la Colina PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS	37
Narrador designado por un autor espiritual: la enunciación psicografiada por Chico Xavier en <i>Nosso Lar</i> RUBÉN GARCÍA FERNÁNDEZ	61
Posiciones enunciativas en la narración MARÍA ISABEL FILINICH	91
Pausar el ruido exterior: (<i>paréntesis</i>) 1999-2002 MALVA FLORES	119
El concepto <i>Gegenstand</i> en Marx, clave para la comprensión del nivel sensible de la Praxis Aproximación desde la primera Tesis sobre Feuerbach RICARDO ANTONIO YÁÑEZ FÉLIX	149
Libertad anárquica y gobernanza algorítmica: fundamentos ético-ontológicos de la resistencia en el biopoder digital FERNANDO A. RAMOS ZAGA	171

DOSSIER

FORMAS DE LA TRADUCCIÓN: ENFOQUES TEÓRICOS, PRÁCTICAS Y ESTUDIOS DE CASO

Traducciones invisibles 199
FRANCISCU SEDDA

Traducción y *tone of voice*. Reflexiones
en busca de un método 227
FRANCESCO FAVA

Reflexiones sobre la teoría y la práctica
de la traducción cantable: un enfoque musicológico 253
CARMELA SIMMARANO

Fuentes iconográficas inéditas y una propuesta de traducción
al italiano de algunas viñetas de *Vista del amanecer en el trópico*
(1974) de Guillermo Cabrera Infante 279
ALESSANDRA GHEZZANI

RESEÑAS

La lírica de la soledad en la poesía femenina de inicios
del siglo xx. María Alejandra Muñoz Ortiz, *Mujeres que escribieron
a la soledad. Ocho poetas chiapanecas, 1916-1948*, Universidad
Autónoma de Chiapas, 2025 309
KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ

Mujeres y viajeras: un doble reto existencial. Carmen
Mejía Ruíz y Eugenia Popeanga (coords.), Rocío Peñalta
Catalán (ed.), *Las mujeres y sus relatos de viajes: viajeras
de los siglos XIX, XX y XXI*, Guillermo Escolar Editor, 2022 315
MARÍA ALEJANDRA MUÑOZ ORTIZ

Mujeres en la prensa literaria mexicana de los siglos XIX y XX
Belem Clark de Lara, Pamela Vicenteño Bravo, Marco
Antonio Chavarín González, Ernesto Sánchez Pineda
y Anuar Jalife Jacobo (coords.), *La palabra y los días.
Mujeres en la prensa literaria mexicana de los siglos XIX y XX*,
México, UNAM-IIFL / Universidad de Guanajuato
/ El Colegio de San Luis, 2025 321

JESÚS ARMANDO GUTIÉRREZ VICTORIA

Todo y nada. Markus Gabriel y Graham Priest
Todo y nada, Ed. Materia Oscura, 2024 327
JESÚS RUIZ POZO

Sobre las autoras y los autores 333

“Declaración de inicio”: una lectura metapoética de *Muertos y disfraces* (1974), de Marco Antonio Campos

“Opening statement”: A Metapoetic
Reading of *Muertos y disfraces* (1974),
by Marco Antonio Campos

CLAUDIA SARAI FERNÁNDEZ LÓPEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, MÉXICO
claferlopez@gmail.com

Resumen: Este artículo analiza *Muertos y disfraces* (1974), de Marco Antonio Campos, desde una lectura metapoética, con el objetivo de precisar cómo el poeta replantea el sentido y la función de la poesía frente a un contexto de crisis ideológica y agotamiento de los discursos históricos del siglo xx. A partir del análisis de poemas representativos, se identifica una poética traslúcida que dialoga con la tradición y autoconciencia del oficio. Campos cuestiona la utilidad de la poesía, examina su alcance y la sostiene como un ejercicio de lucidez crítica. El análisis permite comprender que el desencanto no conduce a la renuncia, sino a la afirmación de la palabra y del oficio poéticos.

Palabras clave: metapoesía, Marco Antonio Campos, poesía mexicana, poética, desencanto histórico.

Abstract: This article offers a metapoetic reading of *Muertos y disfraces* (1974), by Marco Antonio Campos, with the aim of elucidating how the poet redefines the meaning and function of poetry in a



context marked by ideological crisis and the exhaustion of grand historical narratives of the twentieth century. Through close readings of representative poems, the study identifies a translucent poetics that engages both with literary tradition and a lucid awareness of poetic practice. Campos interrogates the utility of poetry, explores its expressive limits, and sustains it as a form of critical lucidity. The analysis suggests that historical disenchantment does not lead to renunciation, but rather to the reaffirmation of the poetic word and its ethical vocation.

Keywords: metapoetry, Marco Antonio Campos, Mexican poetry, poetics, historical disenchantment.

Recibido: 23 de octubre de 2025

Aceptado: 5 de diciembre de 2025

Doi: 10.15174/rv.vi19i38.875

Introducción

Marco Antonio Campos (1949) ha construido, a lo largo de más de cinco décadas, una trayectoria sólida que abarca la poesía, el ensayo, la narrativa y la traducción. Su obra se caracteriza por una depuración formal sostenida y por una reflexión constante sobre la historia, el lenguaje y la memoria, con especial énfasis en el ejercicio y sentido del oficio poético. Al mismo tiempo, su trayectoria resulta singular, ya que, a diferencia de otros autores, no suele asociarse con un grupo literario definido dentro del panorama de las letras mexicanas. No obstante, comparte con los escritores nacidos a mediados de los años cuarenta una experiencia histórica atravesada por rup-

turas políticas, crisis ideológicas y transformaciones culturales profundas, así como por la emergencia de la contracultura y el movimiento estudiantil de 1968, que Campos vivió de cerca durante su juventud temprana.

Para Mario Calderón, la generación de los nacidos en los años cuarenta, entre ellos Max Rojas, Dionicio Morales, Francisco Hernández, Alejandro Aura, Jaime Reyes, José Vicente Anaya, David Huerta, entre otros, se caracteriza por tres vertientes expresivas: la tensión emotiva, la filiación al neobarroco y una densa elaboración metafórica (Calderón). Por su parte, Rogelio Guedea considera a esta generación como un punto de inflexión tras la figura de Octavio Paz, y destaca en ella una estética que combina la experimentación formal con una voluntad de comunicación directa con el lector (Guedea 5). En este contexto, la poesía de Campos transita entre la autorreferencialidad crítica y una atención constante a lo cotidiano y su entorno.

Por otra parte, Ana Chouciño Fernández sitúa la poética de Campos en una vertiente melancólica, compartida por diversas voces de la literatura mexicana, como Ramón López Velarde, Xavier Villaurrutia, Jaime Sabines, Eduardo Lizalde, Francisco Hernández, entre otros. En estos autores, la melancolía se expresa de manera plural, es decir, puede tomar la forma de abatimiento íntimo y tristeza, pero también de ironía crítica, escepticismo, inconformismo e incluso rabia. Esta disposición melancólica trasciende la tristeza como emoción pasajera y se convierte en una condición existencial que permea el tono poético y la construcción del sujeto creador (Chouciño 112).

La poesía de Campos evidencia un interés constante en la reflexión metapoética, presente de forma transversal en su obra. Sus textos indagan el porqué y el cómo de la escritura poética, concibiéndola como un ejercicio solitario en diálogo con el en-

torno, donde el lenguaje se muestra simultáneamente como posibilidad expresiva y como forma de resistencia simbólica frente a las imposiciones sociales, culturales y políticas.

En este marco, este artículo examina cómo *Muertos y disfraces* (1974) replantea el sentido y la función de la poesía ante un escenario de crisis ideológica e histórica en el siglo xx. Se propone que el desencanto no deriva en renuncia, sino que se transforma en una afirmación crítica del acto poético. La obra articula una metapoética que asume la precariedad del lenguaje, pero insiste en el oficio poético como un acto lúcido, ético y de resistencia simbólica.

Si bien, existen diversos estudios sobre la obra del autor, su dimensión metapoética ha sido poco explorada de forma sistemática, a pesar de ser uno de los ejes transversales de su poética. Esta lectura busca atender ese vacío, al analizar cómo su primer poemario reflexiona sobre su propio quehacer literario, explora los límites de la palabra y problematiza la legitimidad de la poesía en un tiempo marcado por el quiebre de certezas y relatos totalizantes.

El concepto de *metapoesía* goza de amplio uso crítico, pero aún carece de un marco teórico plenamente estabilizado, lo que ha generado un campo de interpretación complejo y en constante redefinición. En términos amplios, la *metapoesía* puede entenderse como aquella escritura en la que el fenómeno poético adquiere un papel sustancial, donde el poeta despliega una autorreflexión sobre el sentido, la función, los límites y la intencionalidad de su práctica literaria.

Más allá de una definición general, la metapoesía no debe concebirse únicamente como una estrategia o recurso estilístico aislado, sino como un fenómeno propio de la modernidad y posmodernidad que se articula en múltiples planos. Su relevancia radica en que permite abrir discusiones sobre el lugar de la

poesía en el mundo contemporáneo, al tiempo que revela posturas éticas, filosóficas, estéticas y políticas, así como un diálogo permanente con las tradiciones literarias. Es precisamente por esta densidad que la metapoesía puede emplearse como clave de lectura para enriquecer el análisis de los textos, pues exhibe cómo la poesía se interroga a sí misma y problematiza su función social, ética y simbólica.

Pascale Gaulin establece una distinción fundamental entre la metapoesía explícita e implícita, que permite ampliar la comprensión del fenómeno. La primera refiere a un discurso poético en el que la reflexión sobre la poesía se presenta de manera directa, con menciones explícitas a la práctica escritural, al poeta o a la función del poema. La segunda, en cambio, introduce una reflexión metapoética de forma indirecta, a través de estructuras simbólicas, metáforas o estrategias discursivas que generan una autorreflexión más sugerida que declarada, donde el entramado léxico sugiere la problemática y contiene una carga metapoética (Gaulin 42).

Esta tipología encuentra resonancia con la de Samuel Junod, quien amplía la clasificación y propone una tercera categoría: la *metapoesía híbrida*, que combina ambas dimensiones al narrar una situación externa, por ejemplo, una escena, un mito o una experiencia, mientras incorpora simultáneamente la conciencia de su propio acto de enunciación o la reflexión sobre su propia construcción poética (Junod 12). Dichas propuestas resaltan la dimensión formal de la metapoesía y proporcionan herramientas críticas para reconocer los grados y formas específicas de autorreflexividad inscritas en el discurso poético.

Por otra parte, este análisis subraya la dimensión temática e intencional de la metapoesía contemporánea. Al respecto, José Antonio Pérez Bowie identifica los núcleos temáticos de la metapoesía, como el poema sobre el poema —cuando el texto

convierte a la poesía en objeto de análisis dentro del propio poema—, la imposibilidad de decir —cuando se expresan los límites del lenguaje y la dificultad de nombrar ciertas experiencias— o el poema como poética —donde la composición funciona como declaración de principios estéticos del autor— (Pérez 239-246). A su vez, Víctor Zonana¹ explora sus intencionalidades; es decir, las funciones críticas, éticas o existenciales mediante las cuales el poema interroga su propio acto de enunciación, por ejemplo, su carácter teórico-descriptivo, crítico, instructivo, histórico-retrospectivo y proselitista (417-440).

Gracias a estas aproximaciones, es posible comprender que, en la poesía latinoamericana, la metapoesía no sólo se manifiesta como un gesto autorreflexivo, sino como un espacio crítico donde se redefine la relación entre lenguaje, tradición y experiencia estética.

Lectura metapoética de *Muertos y disfraces* (1974)

Muertos y disfraces (1974) es el primer poemario publicado por Campos que marca el inicio de una voz poética singular. La obra anticipa temas que serán centrales en su producción posterior, como el viaje, la melancolía, la reflexión metapoética y la tensión entre historia personal y colectiva. Dentro de este contexto, el poema "Declaración de inicio",² que apertura el

¹ Zonana retoma la tipología elaborada por Pierre Popovic sobre los objetivos de las artes poéticas, la cual resulta especialmente útil para el estudio de la metapoesía, en tanto que los metapoemas no se limitan a la autorreferencia abstracta, sino que persiguen finalidades concretas.

² En la primera edición de 1974, aparece el título como "Inicio", en antologías y publicaciones posteriores aparece como "Declaración de inicio".

libro, se presenta como una declaración programática que fija el lugar del sujeto poético frente a la tradición literaria y a las expectativas políticas de la poesía. Para Carmen Villoro, este tipo de título actúa como una puerta de entrada para mostrar el mundo que configura el poemario; es decir, un marco simbólico que organiza las coordenadas éticas y temáticas que estructuran la obra:

Es un poema "de inicio" de una errancia huérfana, y es una "Declaración", una toma de posición, un "sepan ustedes lo que pienso", que matizará la lectura de los poemas que le siguen. Dice así este poema que se despliega en la primera página como un letrero en la puerta de un infierno menor (Villoro, párr. 3).

Como punto de partida, el poema se construye desde un registro epidíctico, en el que la voz poética expresa una postura crítica e intenta censurar los discursos proclives a la propaganda ideológica, así como ciertos modos reductivos de concebir la poesía. Tal como es bien sabido, en la tradición aristotélica, este tipo de discurso busca exhibir, valorar o reprobar, apelando a un auditorio, en este caso a un lector, que no debe tomar decisiones, sino recibir un juicio estético, ético e ideológico.

Dentro de este marco, se observa el uso de la amplificación, por ejemplo, la reiteración enfática de las palabras *no* y *nada*. El sujeto poético declara: "Las páginas no sirven / "La poesía no cambia" (Campos 17).³ La acumulación de detalles concretos y la construcción de una autoridad enunciativa que interpela

³ Los ejemplos que se mencionan en éste provienen de la misma edición, por tanto, sólo se indicará número de página correspondiente.

directamente al lector, ejemplificada en el vocativo *señores*, re fuerzan la intencionalidad de censura y reprobación simbólica:

Las páginas no sirven.
La poesía no cambia
sino la forma de una página, la emoción,
una meditación ya tan gastada.
Pero, en concreto, señores, nada cambia.
En concreto, cristianos,
no cambia una cruz a nuevos montes,
no arranca, alemanes,
la vergüenza del tiempo y de su crisis,
no le quita, marxistas,
el pan de la boca al millonario.
La poesía no hace nada.
Y yo escribo estas páginas sabiéndolo (17).

La voz enunciativa no propone una transformación de la realidad, sino que confirma una visión desencantada de la poesía, concebida como un antiguo instrumento de persuasión ideológica, ya desprovisto de eficacia política y religiosa. Al dirigirse a diversos colectivos —cristianos, alemanes, marxistas—, recurre a la anáfora como recurso para enfatizar la impotencia de la palabra poética ante los conflictos sociales y políticos. Esta postura encierra una crítica velada a los discursos dogmáticos y, al mismo tiempo, marca distancia frente a las generaciones anteriores⁴ que confiaban en el compromiso ideológico y en el poder transformador de la literatura.

⁴ Malva Flores analiza el declive de la figura del poeta en el ambiente intelectual posterior a los sucesos de 1968. Su papel, antes concebido como conciencia crítica en el panorama artístico y cultural, comenzó a fragmentarse,

El poeta no se limita a negar, sino que propone una reconfiguración lúcida de la función poética. La poesía, aunque ineficaz en lo práctico, persiste como acto de conciencia. El “yo” que escribe, sabiendo que sus palabras no cambian el mundo, reafirma el gesto poético como necesidad íntima, no instrumental. En este sentido, el poema reivindica la emoción, la contemplación y las meditaciones metafísicas como núcleos de una experiencia poética que se desplaza hacia una dimensión existencial. Esta tensión entre el discurso heredado y la afirmación individual se inscribe en lo que llamamos una *poética translúcida*; es decir, un lenguaje claro, legible, sin hermetismos, que condensa capas de sentido y profundidad emocional.

Por otro lado, el poema se acompaña de un epígrafe tomado del discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura otorgado a Pablo Neruda: “Cada uno de mis poemas pretendió ser/ un instrumento útil de trabajo” (17). Este elemento no cumple una función meramente decorativa, ya que introduce una crítica a la tradición literaria consagrada y subraya, por contraste, la apuesta de Campos por una poética menos mesiánica y más introspectiva.

El uso del epígrafe funciona como una estrategia dialógica que, desde el inicio, cuestiona la tradición heredada y sitúa al hablante en un espacio de cuestionamiento. Además, “Declaración de inicio” pertenece a la primera sección del poemario, titulada “Escribanía”. La elección del título de la sección no es casual, puesto que remite a la figura del escribano que da fe de un acto, pero también puede leerse como una reivindicación del oficio de escribir, asumido aquí con plena conciencia de sus límites y posibilidades.

dando paso a nuevas generaciones de escritores que exploraron caminos más personales y urbanos, alejándose del papel tradicional de portavoces de una conciencia nacional.

Desde el punto de vista formal, la sintaxis fragmentada, la puntuación abrupta y el verso inicial aislado refuerzan su carácter declarativo. La disposición formal, lejos de buscar ornamento, instala una ética de la palabra que asume su precariedad. En ese decir "sabiéndolo", el poeta se afirma como sujeto lúcido de su propia escritura, de ahí que se escribe desde la conciencia del límite, pero también desde la necesidad de seguir escribiendo. Esta paradoja da lugar a una metapoésía que no es autorreferencial por una insistencia en el yo, sino por urgencia ética y existencial.

Ahora bien, el poema puede entenderse como una forma de metapoésía explícita. El título, el tono declarativo y los enunciados citados como "La poesía no hace nada" o "yo escribo estas páginas sabiéndolo" hacen visible el mecanismo reflexivo del texto, que convierte la poesía en objeto de su propio análisis. En este registro, el poema despliega una indagación crítica sobre el acto de escribir.

Asimismo, se identifican tres núcleos temáticos evidentes propuestos por Pérez Bowie. El primero es "el poema sobre el poema", donde el hablante cuestiona de forma directa el alcance y función de la palabra poética en el mundo. El segundo es "la imposibilidad de decir", como ejemplo el verso "una meditación ya tan gastada" que revela el agotamiento del discurso poético tradicional y la dificultad de encontrar un lenguaje nuevo que pueda renovar su sentido. Esta tensión expresa un desencanto, pero también un impulso por problematizar el lugar de la poesía. Finalmente, se advierte el tercer núcleo, "el poema como poética", ya que el texto asume un tono declarativo y programático, propio de las artes poéticas.⁵ A partir de la

negación, el poeta hace una crítica perspicaz y desmitificada de la función literaria (Pérez 239-246).

Ahora bien, resulta pertinente distinguir el carácter intencional del fenómeno metapoético, ya que la reflexión sobre el acto de escritura no ocurre de forma fortuita, sino que se inscribe en una estrategia deliberada del propio poema. Como se ha mencionado, la configuración metapoética no debe entenderse como un fenómeno accesorio, sino como una operación consciente inscrita en el mecanismo interno del texto, que orienta a la lectura hacia una dimensión autorreflexiva. Así, el lector es convocado a reconocer esas huellas o guiños para acceder a niveles más profundos de significado.

En relación con lo anterior, las categorías propuestas por Zonana permiten comprender dicha intencionalidad desde diversos ángulos. En el caso de "Declaración de inicio", se observa un propósito teórico-descriptivo, ya que la voz enunciativa reflexiona explícitamente sobre la naturaleza y los límites de la poesía. Asimismo, se manifiesta un propósito crítico, ya que el poeta desaprueba determinadas concepciones de poesía y cuestiona las expectativas ideológicas depositadas en ella. De la misma manera, el lector puede identificar un propósito histórico-retrospectivo, en tanto el poema toma distancia de las generaciones anteriores y la influencia de figuras representativas del compromiso político, donde se propone una reconfiguración del poeta y de la poesía en el presente (Zonana 417-440).

En "Declaración de inicio", Campos no sólo abre una obra, sino que formula un gesto fundacional. La poesía no cambia el

artes poéticas heredan principios normativos y, en parte, continúan con la transmisión de valores literarios, la metapoésía ofrece una dimensión crítica, ya que convierte el poema en un espacio de libertad que interroga el acto de escritura, los límites del lenguaje y la figura del poeta.

⁵ Convendría señalar que la distinción fundamental entre las artes poéticas tradicionales y los metapoemas radica en el cuestionamiento profundo del fenómeno poético. Mientras que los textos inscritos en la tradición de las

mundo, pero enuncia esa imposibilidad y la convierte en tema. Así, lejos de renunciar, la voz lírica asume una forma de resistencia, ya que el poeta escribe sabiendo que no basta. Por otra parte, puede decirse que el poema inaugural de Campos condensa de forma ejemplar la complejidad de la metapoesía contemporánea; una poesía que se interroga sobre su función, su lenguaje y sus límites, pero que no se repliega en la esterilidad. Al contrario, esa conciencia crítica se convierte en el motor mismo del acto poético.

Siguiendo con la paradoja de escribir sabiendo que "la poesía no hace nada", se transforma a su vez en un acto ético, donde el poeta no busca reconfortar ni aleccionar, sino exponer con lucidez la brutal fragilidad de la palabra. Es, precisamente, en esa fragilidad donde se cimenta su potencia. El poema no sólo responde a una autorreferencia, sino a un desencanto histórico y político, así como a una crítica a los grandes relatos y a las utopías fallidas.

En el poema "Principia", el título funciona como una clave de lectura, ya que alude no sólo al inicio del poemario, también a la noción clásica de *Principia* como un conjunto de leyes, fundamentos o bases que articulan un sistema de pensamiento. Desde esta perspectiva, el poema plantea una postura crítica que interpela directamente al lector y abre un espacio de reflexión sobre la poesía y su sentido. Su brevedad, estructura cerrada y tono aforístico lo sitúan en la tradición del poema epigramático, recurso que Campos utiliza estratégicamente para condensar tensión, ingenio y crítica en un formato mínimo. Dentro de la estructura del poemario, aparece en la segunda sección significativamente titulada "Contradicciones", lo que refuerza su carácter dialógico y provocador.

Si bien, el poema consta de cinco versos, uno más que la forma clásica, responde al criterio esencial del género, es decir, expresar mucho en pocas palabras. El poeta condensa, en un

gesto incisivo, una observación que combina fuerza expresiva y una crítica a la figura tradicional del poeta:

Los otros precisan palabras,
sonrisas llenas de vino,
halagos que terminan por creerse.
Pero yo trabajo mi vida, mis palabras,
para el arrepentimiento de los otros (Campos 24).

El poema articula una afirmación del yo y de su mirada, en la que el *ethos* se construye desde una conciencia autocrítica y reflexiva. Lejos de proyectar una figura de autoridad incuestionable, la voz lírica se reconoce en sus propios límites y se distancia de cualquier imagen de arrogancia o autosuficiencia. Este posicionamiento propone una escritura consciente y honesta comprometida con la emoción y la autenticidad, que reivindica el oficio poético sin someterlo a la retórica vacía o al artificio grandilocuente.

Desde el inicio, el texto establece una oposición entre dos figuras: la del yo lírico y la de "los otros", quienes representan un colectivo desencantado y superficial, que termina rechazando tanto la vida como la escritura del poeta. Para el lector es posible inferir que esos "otros" aparecen caracterizados como sujetos necesitados de gestos externos, ya sea a través de palabras, sonrisas, halagos; en contraste con un yo que busca preservar la autenticidad y la integridad de su voz frente a las imposturas del entorno. De este modo, el poema instala un conflicto ético y estético que atraviesa la propuesta campiana; es decir, la tensión entre la fidelidad a la propia experiencia poética y las expectativas sociales que intentan modelarla.

En el cuarto verso, la conjunción adversativa introduce una fractura significativa que tensiona el discurso, pues lo que pa-

recía una cercanía inicial se convierte en confrontación. Dicha ruptura reorganiza el discurso y articula una relación indisoluble entre el posesivo "mi vida" y "mis palabras", lo cual sugiere que la escritura es una prolongación vital del sujeto poético, no una máscara.

La brevedad del poema, más que un recurso estilístico, opera como estrategia de condensación, ya que en pocas líneas se realiza una crítica al artificio poético y a las expectativas estéticas heredadas, contrastando con la retórica inflada de "los otros". En pocas líneas, Campos presenta un cuestionamiento a lo que se puede entender como retóricas infladas y al artificio heredado, desde un tono sobrio y directo que refuerza la autenticidad del yo lírico.

Ahora bien, desde una clave metapoética, el poema se puede interpretar también como un ejemplo de metapoesía explícita, en la medida en que el poema tematiza de forma clara el lugar del poeta y su vínculo con la escritura. La expresión "mis palabras" se convierte en declaración que no sólo afirma la pertinencia del sujeto al acto poético, sino también su postura ética. En la propuesta de Pérez Bowie resulta evidente la temática "el poema como poética" como eje rector, ya que el texto enuncia una reflexión crítica y mordaz sobre el oficio, marcada por el desencanto frente al lenguaje y a la figura del autor. El lector reconoce en este gesto una especie de mani-fiesto condensado, donde el hablante se afirma desde la marginalidad y en oposición al mito romántico del poeta inspirado y a las certezas colectivas que sustentaban visiones anteriores de la literatura.

Desde la propuesta de Zonana, el poema se puede entender como un texto de carácter crítico y también normativo. En un primer momento, es crítico porque censura las prácticas poéticas asociadas a la retórica inflada, la complacencia y las

imposturas de una tradición que privilegia la apariencia sobre la autenticidad. En un segundo momento, se revela un propósito normativo implícito, ya que propone un modelo alternativo de escritura, breve, lúcida, íntimamente ligada a la experiencia vital y despojada de excesos formales (Zonana 417). De esta manera, "Principia" no establece reglas explícitas, pero sí sugiere un deber ser de la poesía, en el que la palabra debe permanecer unida a la emoción y a la honestidad del sujeto. En este sentido, el texto no sólo se distancia de las expectativas estéticas heredadas, sino que formula una poética personal que reivindica la autenticidad como criterio central.

Siguiendo con el análisis, en el poema "Mi odio", correspondiente a "Contradicciones II", se observa de nueva cuenta el registro epidíctico y la invectiva. La voz lírica se manifiesta desde un tono severo y confesional, donde censura la figura del poeta y el intelectual que busca una aprobación oportunista, donde se recurre a la manipulación del discurso como forma de afirmación personal:

Odio a los que para acomodarse la corbata
se tardan un diciembre;
a los que después de haber escrito
versos de perro dolido
mendigan la alabanza ajena.
Odio a los que desprecian
la mujer que los acosa
por un sueño que nunca alcanzarán,
y a los que con teología
—pulcramente inexacta—
se sirven de los imbéciles.
Día a día, Marco Antonio Campos,
vigilé tus actos (Campos 41).

Desde los primeros versos, el lector observa la posición ética mediante un gesto frontal. La imagen de la corbata, asociada al protocolo y a la rigidez social, funciona aquí como símbolo de impostura. El autor no interpela únicamente a un tipo de vestimenta, sino la representación de un sujeto que privilegia las formas por encima de la sustancia. El poema revela así el rechazo a la grandilocuencia y a la pedantería, tanto en lo cotidiano como en el campo literario.

Por otro lado, el poema refleja una crítica corrosiva hacia ciertos arquetipos poéticos, por ejemplo, el sentimentalismo pueril y el narcisismo disfrazado de sufrimiento. La referencia a "versos de perro dolido" apunta al lugar común del poeta sufriente. En este sentido, el poema desmonta la figura del poeta herido que transforma su dolor en espectáculo. Hay una denuncia clara de la búsqueda de prestigio mediante la victimización lírica, una estrategia que, para el poeta, resulta éticamente cuestionable y pobre en el sentido estético.

El poema también alude a la relación con lo femenino, a través de la figura de la mujer que "acosa" a un sujeto que la desprecia "por un sueño que nunca alcanzarán". Este pasaje introduce la idea de frustración y vacío detrás del gesto soberbio. Del mismo modo, la crítica a la religión se expresa desde un tono ácido y el oxímoron funciona como una ironía sutil, donde la teología deviene en estrategia de manipulación cuando su precisión se usa para encubrir la mentira.

La aspereza del poema se intensifica en el último verso, cuando la voz lírica se vuelve hacia sí misma: "Día a día, Marco Antonio Campos, / vigilé tus actos" (Campos 41). Este cierre introduce un giro autorreflexivo que transforma todo lo anterior. La figura del poeta no queda fuera del juicio, sino que es objeto también de vigilancia. Esta operación revela una carga metapoética, desprovista de ornamento, donde el poeta no se

glorifica, sino que se percibe con la misma dureza con la que ha juzgado a los otros. No hay complacencia, más bien una tensión ética interna, donde el acto de escribir implica rendir cuentas ante la propia conciencia.

Desde el punto de vista formal, el poema emplea una sintaxis directa, sin puntuación final en la mayoría de los versos, lo que permite una lectura fluida, casi confesional. La repetición de la estructura "odio a los que..." funciona como estrategia rítmica y como núcleo de organización, dando unidad al poema y acentuando su tono acusatorio. La ausencia de metáforas elaboradas refuerza la aspereza del discurso, ya que las imágenes son concretas, reconocibles, casi coloquiales, lo cual crea una cercanía con el lector, como si también él pudiera ser observado.

"Mi odio" no es un poema sobre el odio como pulsión ciega, sino una declaración ética sobre la autenticidad en el hecho poético. Pero también es una advertencia hacia el propio autor, puesto que el poema termina siendo una interpelación al "yo" que escribe. En esa vigilancia íntima se encuentra su fuerza metapoética, pues no sólo se denuncia el artificio ajeno, sino que se cuestiona la legitimidad del propio gesto poético.

En la tipología metapoética, el poema corresponde a metapoesía implícita, ya que no se menciona de manera directa la palabra *poesía*, pero al señalar a "los que después de haber escrito / versos de perro dolido / mendigan la alabanza ajena" (Campos 41), introduce una valoración del oficio poético y de la figura del poeta. De este modo, sin recurrir a la declaración explícita de principios, Campos construye un discurso autorreflexivo que cuestiona la poesía desde la poesía misma.

En las categorías propuestas por Pérez Bowie, "Mi odio" puede leerse desde "el poema como poética", ya que establece de manera crítica la perspectiva del autor sobre el oficio poético (239-246). Frente a la impostura y la superficialidad que suelen

rodear los ambientes literarios, la voz enunciativa reivindica la emotividad, la sinceridad y la experiencia vital, despojada de máscaras y artificios.

En este sentido, el poema define el horizonte ético y estético que privilegia la autenticidad frente a la validación externa. Al mismo tiempo, el núcleo reflexivo aparece en la alusión directa a la escritura de "versos", lo que articula la temática de "el poema sobre el poema", ya que la escritura es objeto de reflexión y, a su vez, una prolongación de la existencia. En cuanto la intencionalidad, el poema revela propósitos críticos desde la sátira y la censura, donde "el odio" es una válvula de escape para desmontar los vicios del ambiente literarios y quienes lo integran.

En el poema "Monólogo" aparece otra declaración sobre el sentido del acto poético, donde se observa la estructura de un discurso que dialoga de forma intertextual con los mitos fundacionales bíblicos:

me doy cuenta
que el Espíritu no puso en el primer versículo
el nombre de Dios y la infinita historia.
No sé cuál cronológicamente fue el primero (Campos 47).

La voz enunciativa se apropia de los elementos del relato de la creación para subvertir su sentido original a través de la resignificación paródica. En este ejercicio de autogénesis, la experiencia humana del poeta desplaza a la divinidad como fuerza creadora. Asimismo, la voz poética se desdobra en una reflexión que abarca un tiempo psicológico y existencial, transitando entre la introspección del presente, la rememoración del pasado y la proyección de deseos hacia el futuro.

La imagen del espejo es central en el poema, ya que el lector observa como un gesto de introspección, donde la creación deja

de depender de una divinidad y el poeta se reconoce como el origen de su existencia. Este motivo conecta con la autoficción, ya que el poeta introduce su nombre para construir un personaje de sí mismo, a la vez que se vuelve metapoético al reflexionar sobre su propia creación como autor y voz que se escribe:

"Vinieron las cosas, y a continuación,
Marco Antonio Campos,
miró en el espejo el primer hombre".
Y se vio crecer, se vio en el río mirándose asustado,
perdido en un bosque, solitario (Campos 47).

Por otro lado, en "Monólogo" se aprecia la construcción de un discurso que se aproxima al versículo lírico, caracterizado por su cadencia larga y su tono meditativo. Este tipo de versificación se distingue por el uso reiterado de anáforas, enumeraciones que se adecuan a la intensidad emocional del discurso. Así, la organización sintáctica y semántica del poema prioriza un ritmo de pensamiento sobre el ritmo estrictamente fónico, al generar acumulaciones retóricas y expansiones que intensifican la experiencia lírica. En dicho poema, estos rasgos se manifiestan en pasajes donde el yo reescribe su propia cosmogonía: "Era el viento en el mar / y viceversa. / Era algo inasible. / Era un dios para todo inservible" (Campos 47).

Por otra parte, el poeta recurre de nuevo al registro epidíctico, desde el cual expone y evalúa diversas concepciones sobre la poesía, al mismo tiempo que reflexiona sobre su utilidad y su capacidad para preservar la memoria. En el poema, este registro se articula mediante una tensión deliberada entre la exaltación del lenguaje y la desconfianza hacia sus límites expresivos. Lejos de ser un elogio unívoco, el epidíctico aquí adopta una forma contemporánea y crítica que integra el autocuestionamiento y

la conciencia de insuficiencia como parte de su propio gesto valorativo.

"Monólogo" se inscribe en lo que Junod denomina *metapoésia híbrida*, ya que articula simultáneamente una reflexión explícita sobre la escritura y una dramatización implícita de esa crisis desde su forma. Como ejemplo, la extensión variable de los versos, las anáforas reiteradas, los encabalgamientos y el ritmo ondulante construyen una experiencia de duda y fracaso expresivo. Esta doble operación se puede entender como una marca distintiva de la propuesta poética de Campos, donde la escritura se ve atravesada por el cuestionamiento y la incompreensión. En este sentido, la poesía se concibe como otra vía de conocimiento, un modo alternativo de saber que, lejos de la pretensión totalizadora, se ejerce desde la humildad y la conciencia de sus propios límites.

En el marco de la propuesta de Pérez Bowie, de manera clara se manifiesta el poema como poética, ya que el texto formula una concepción general de la escritura, concebida no por la exaltación, sino por el escepticismo. La poesía aparece como un medio frágil, insuficiente, incapaz de garantizar permanencia o trascendencia. Esta conciencia repetida de la precariedad no conduce al silencio, sino a una poética escéptica que problematiza el sentido de la creación literaria.

Al mismo tiempo, "Monólogo" aborda "la insuficiencia del lenguaje y la imposibilidad de decir" a través de las preguntas retóricas: "¿Para qué las palabras?", "¿Para qué la cadencia, la metáfora...?", "¿Para qué la vereda del lenguaje...?", que construyen un tono de búsqueda infructuosa que cuestiona la función misma de la poesía y del arte. Aquí la voz lírica no busca respuestas, sino que exhibe el vacío que las palabras no pueden colmar.

La voz enunciativa duda de que algo permanezca tras la escritura: "Ojalá quede poco de este escrito", revelando un límite en

la capacidad de las palabras para capturar experiencia, emoción o memoria. Así, Campos inscribe "Monólogo" en una tradición metapoética contemporánea que, no sólo se interroga por la poesía, sino que exhibe el fracaso y la potencia de su decir.

Ahora bien, los planteamientos de Zonana permiten comprender la intencionalidad metapoética desde diferentes ángulos complementarios. Por un lado, el lector observa un propósito teórico descriptivo, pues resulta evidente la reflexión sobre la naturaleza de la poesía y sus límites. Por el otro, se articula un propósito crítico, donde se intenta censurar los discursos que dotan a la poesía de funciones trascendentes, políticas o ideológicas, despojándola de cualquier eficacia práctica.

Finalmente, el poema "Reforma después de 453 años",⁶ la voz enunciativa plantea una paradoja histórica, pues la práctica literaria que era motivo de censura o condena por la Iglesia católica, en el siglo xx se enfrenta a una indiferencia generalizada. El poema contrapone dos momentos históricos como la represión por parte de la inquisición y la apatía moderna, para, de esta manera, subrayar algunas de las tensiones de la metapoésia contemporánea; por ejemplo, la marginalidad de la poesía y la ineficacia social del arte:

Escribí versos por los que la Inquisición
me hubiera excomulgado.
Pero como en el siglo xx
ya nadie lee poesía
el Santo Pontífice
ignorará que en México

⁶ El lector puede apreciar el guiño que plantea el poeta, ya que se alude al tiempo de la reforma luterana (1519), hasta la época en la que se publica en poema, probablemente en 1970.

[...]
Un vidente,
con piedras incendiadas en la boca
vendió su edad —un crucifijo—
al Vaticano de la muerte (Campos 57).

En la frase "ya nadie lee poesía", el lector puede observar una afirmación ética del oficio poético, que se asume como resistencia frente a la censura y el olvido. En este sentido, la voz enunciativa no lamenta la pérdida de adeptos a la poesía, sino que se reafirma la escritura como un acto de fidelidad a la palabra, incluso desde la marginalidad. El poema se construye a través de versos breves y fragmentados, lo que intensifica la contundencia del mensaje. Como se ha mencionado anteriormente, en la propuesta de Campos, la ironía funciona como una estrategia para realizar una crítica hacia el oficio literario, donde, si bien la poesía ha perdido eficacia social, también puede ser una forma de resistencia simbólica, incluso si no hay interlocutor o no va dirigido a las masas. Sin embargo, esta idea se presenta desde un tono melancólico, donde el desencanto no representa renuncia, más bien lucidez.

Los últimos versos representan, de manera implícita, el acto de escribir como sacrificio, dado que aun cuando la palabra parezca inaudible, el poeta continúa hablando y profetizando. De este modo, la escritura se asume como un riesgo que desafía su destino fútil. Desde la tipología de Junod, el poema se inscribe en la categoría de metapoesía híbrida, pues se construye una escena histórica y simbólica a través de la confrontación entre poesía y religión. Al mismo tiempo, revela una conciencia explícita del propio acto poético, pese a ser un acto inútil y persistente.

El texto refuerza los núcleos temáticos del poema como poética al reflexionar sobre el lugar del poeta frente a la historia y

el poder. La metapoesía se presenta como una herejía moderna, donde la palabra, aún consciente de su precariedad, no renuncia a potencia simbólica ni a su capacidad de significación. Por otro lado, el poema presenta propósitos críticos, ya que articula la ironía sobre la censura eclesiástica, trasladando la represión del castigo religioso al olvido contemporáneo. La voz poética alude a la persecución de la palabra ejercida en la inquisición para evidenciar cómo la poesía continúa enfrentando formas de exclusión simbólica. Por otro, en los propósitos histórico-prospectivos, el lector observa que el poema proyecta un futuro desolador, pero sin renunciar a su valor ético y simbólico. El oficio poético, aun desde la marginalidad, sobrevive como un acto de libertad frente al desinterés colectivo y frente a toda forma de poder ideológico.

Consideraciones finales

Como se ha observado, la propuesta poética de Marco Antonio Campos puede leerse en clave metapoética, en la medida en que se despliega una reflexión crítica sobre el lugar de la poesía ante el desencanto político, ideológico y cultural del siglo xx. Su insistencia en los límites del lenguaje, el oficio del poeta y la función social de la escritura revela una conciencia lúcida que transforma la aparente inutilidad de la poesía en un espacio de resistencia simbólica frente al agotamiento de los grandes relatos ideológicos.

En *Muertos y disfraces*, esta tensión se traduce en una poética del desencanto y la melancolía, donde el oficio poético se asume como un acto ético, introspectivo y autoconsciente. En los textos de Campos, el poema funciona como un espacio de experimentación y de duda, un lugar donde se pone a prueba

la palabra incluso ante la convicción de su insuficiencia. Así, la poesía, consciente de su precariedad, mantiene su sentido vital frente al vacío, la incertidumbre y la fragilidad del mundo contemporáneo, sin dejar de lado la búsqueda de su autenticidad.

En este sentido, la metapoesía puede entenderse como una prolongación y, al mismo tiempo, una transformación de las artes poéticas tradicionales. Si las primeras buscaban fijar normas, prescribir reglas o transmitir preceptos, la metapoesía desplaza la atención hacia el interior del poema y convierte la propia escritura en objeto de indagación. En ello radica su vigencia. Lejos de ser un recurso ornamental o un gesto autorreferencial, constituye una de las expresiones más evidentes de la autorreflexión estética contemporánea.

Referencias

- Calderon, Mario. "Entre Max Rojas y Marco Antonio Campos: análisis de una generación 1940-1949." *Círculo de poesía*, 27 de noviembre de 2012. <https://circulodepoesia.com/2012/11/entre-max-rojas-y-marco-antonio-campos-analisis-de-una-generacion-1940-1949/>.
- Campos, Marco Antonio. *Muertos y disfraces*. Instituto Nacional de Bellas Artes, 1974.
- Chouciño Fernández, Ana. "De la ironía al silencio: sobre la melancolía en Jaime Sabines." *Literatura Mexicana*, vol. 29, núm. 2, mayo de 2018, pp. 111-32. DOI: 10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1132.
- Flores, Malva. *El ocaso de los poetas intelectuales y la 'generación del desencanto'*. Universidad Veracruzana, 2010.

- Gaulin, Pascale. *Métapoésie et poésie française au XX^e siècle*. 2007. Universidad de Ottawa, tesis doctoral.
- Guedea, Rogelio. "Cuarenta años de poesía mexicana (una revisión panorámica)". *Hispanic Poetry Review*, vol. 13, núms. 1-2, 2020.
- Junod, Samuel. *La métapoésie: définition et usage d'un concept (trans)disciplinaire*. 2016. Haute école pédagogique du canton de Vaud, memoria de máster. <https://doi.org/10.22005/BCU.16620>.
- Pérez Bowie, José Antonio. "Sobre lírica y autorreferencia (algunos ejemplos de la poesía española contemporánea)". *Semiótica y Modernidad*, vol. II, editado por José María Pérez Gago. Universidad de A Coruña, 1994, pp. 237-41.
- Popovic, Pierre. "Les deux 'arts poétiques' de Paul Verlaine". *Études Françaises*, vol. 29, núm. 3, invierno de 1993, pp. 105-21.
- Villoro, Carmen. "Leer un poema... 'Declaración de inicio' de Marco Antonio Campos". *Periódico de Poesía*, julio-agosto de 2017. <https://archivopdp.unam.mx/?view=article&id=4751>.
- Zonana, Víctor. "De 'Arte poética': estudio a partir de un corpus de textos líricos argentinos contemporáneos". *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, vol. 2, editado por Viviana G. Zonana y H. B. Molina. Corregidor, 2010, pp. 417-40.

“La conciencia artística del joven narrador”. Protención y retención en “Los Malabé” de José de la Colina

“The artistic consciousness of the young narrator”
Protention and retention in “Los Malabé”
by José de la Colina

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-Iztapalapa, México

juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

Resumen: En el siguiente artículo, se plantea el análisis de un cuento del escritor hispanomexicano José de la Colina, haciendo uso de dos categorías: *protención* y *retención*. Para fundamentar estos conceptos, se atienden las correspondientes definiciones proporcionadas por Wolfgang Iser en *El acto de leer*. El texto analizado es “Los Malabé”, relato perteneciente al libro *Ven, caballo gris* de 1959. Por medio de los términos escogidos, se explican algunos de los mecanismos internos del texto que potencialmente experimenta el lector. Lo anterior sirve, entre otras cosas, para explicar la forma en que se recrea lo *queer* y el travestismo. “Los Malabé” es un cuento que deberá sorprender a quien lo lea por su estructura, contenido y desenlace; todo lo anterior se puede explicar considerando la protención y la retención.

Palabras clave: José de la Colina, Iser, literatura *queer*, cuento, literatura mexicana.

Abstract: The following article analyses a short story by the Spanish-Mexican writer José de la Colina using two categories: *protention*



and *retention*. To support these concepts, I refer to the corresponding definitions provided by Wolfgang Iser in *The Act of Reading*. The story analysed is "Los Malabé", a story from the 1959 book *Ven, Caballo Gris*. Using the chosen terms, I distinguish some of the text's internal mechanisms, potentially experienced by the reader. This serves, among other things, to explain the presence of queerness and the main character's transvestism. "Los Malabé" is a story that should surprise the reader due to its structure, content, and outcome; all of the above can be explained by considering protention and retention.

Keywords: José de la Colina, Iser, queer literature, short story, Mexican literature.

Recibido: 8 de septiembre de 2025

Aceptado: 6 de octubre de 2025

Doi: 10.15174/rv.vi9i38.874

El cuento debe ganar por knockout.

"Algunos aspectos del cuento", JULIO CORTÁZAR

Introducción

No es una exageración comparar un cuento con una máquina: todas las piezas del mecanismo deben colaborar para que el movimiento suceda. Tanto los escritores como los críticos coinciden en la dificultad del género, y también reconocen la felicidad que puede proporcionar al lector poseer la imagen completa de unos personajes, de una trama, de una anécdota, con el auxilio de un lenguaje que convierte en verosímil lo inicialmente imaginado, lo que alguna vez tendió hacia lo difuso. Por su bre-

vedad y concentración, resulta ideal para tal experiencia estética. ¿Cómo se logra, pues, aquello que sólo experimentamos con la lectura de un cuento? Uno de los recursos para proveer al texto con esa vivacidad consiste en la manera en que el narrador ordena los datos de la historia; es decir, la disposición de los elementos que van convirtiéndose en indispensables para *entender* lo que el narrador nos relata. De tal forma que el narrador confía en el lector para que éste, al finalizar el texto, derive una imagen, si se quiere, completa de lo relatado —por supuesto, no todos los lectores leen lo mismo ni atienden los mismos detalles ni logran una síntesis coherente o completa, ni tampoco todos los cuentos funcionan exactamente según este modelo clásico—. No es rara la insistencia en el hecho, por tanto, de que en un buen cuento nada falta ni tampoco nada sobra, sobre todo si pensamos en algunas de las piezas más celebradas del género.¹ Todo lo anterior lo escribo considerando la indispensable intervención del lector, en el hecho de que las palabras sólo se vuelven significativas al ser leídas —y mejor todavía: en la relectura—. Como lo estableció Wolfgang Iser, "[...] texto y lector se encuentran en tensión dentro de una situación dinámica que no les ha sido dada con

¹ Acaso sería imposible ofrecer una definición aquí que indique con total certidumbre qué es un cuento. Sin embargo, pueden recordarse estas iluminadoras palabras de Helena Beristáin: "El cuento se caracteriza porque en él, mediante el desarrollo de una sucesión de acciones interrelacionadas lógica y temporalmente, la situación en que inicialmente aparecen los protagonistas es objeto de una transformación" (Beristáin 126). Un elemento que parecería consustancial en su caracterización sería acaso la brevedad, pero es imposible llegar a un acuerdo absoluto en torno al número de páginas que no debería rebasar. En un trabajo que citaré más adelante, Hernán Lara Zavala considera, además, los cambios que el género ha gozado a lo largo de los siglos; puede deducirse que hay elementos que dificultan su definición por motivos diacrónicos.

anterioridad, sino que surge en el proceso de la lectura como condición de entendimiento con el texto" (Iser 129).

La teoría literaria ha propuesto algunos conceptos que ilustran en qué consiste el acto de la lectura y cuáles serían las habilidades que se ejecutan al navegar por el texto de un relato. De entre los variados enfoques teóricos disponibles, me interesa en esta ocasión recordar la propuesta de Iser en su obra *El acto de leer*, sobre todo lo que el especialista ha explicado siguiendo a Husserl en torno a dos operaciones inexcusables cuando se lee un texto de ficción: la *protencción* y la *retención*. Ambas operaciones conviven de forma intensa. Gracias a la protención en el lector nace un conjunto de expectativas que podrían o no satisfacerse; por la retención, por la capacidad que tiene la memoria para acumular imágenes, escenas y datos, es posible que quien lea un cuento logre relacionar cada uno de los componentes: "El hecho de que el lector esté inmerso en el texto se determina como el vértice entre protención y retención, organiza la secuencia de la frase y de este modo abre el horizonte interior del texto" (Iser, 196). Esto último es lo que me interesa rastrear en las siguientes páginas: cómo funciona esa relación entre los dos conceptos, y cómo el lector continuamente debe ajustar ese horizonte en que habita al leer. Para ello, he elegido un texto del escritor hispanomexicano José de la Colina: "Los Malabé".²

² Adriana Azucena Rodríguez lo ha explicado de este modo: "Con el conjunto de vacíos, expectativas e interrupciones el lector se ve inmerso en un proceso de constante 'anticipación y retrospección' que poco a poco crea la dimensión virtual del texto (confluencia de texto e imaginación); se trata del desarrollo del texto como acontecimiento vivo, impresión resultante de la conformación con la realidad. Al enfrascarse en el texto el lector se dejaría guiar por las maniobras de éste, romper con sus ideas preconcebidas. Así se establecen las afinidades entre el lector y alguien externo, que permiten experimentar lo desconocido; proceso conocido como identificación" (204).

La selección se debe a varios motivos: en primer lugar, al hecho de que se trata de una narración, sin duda, lograda; en segundo lugar, porque no ha sido hasta ahora estudiada detenidamente por la crítica; y, en tercer lugar, por ser una composición cuya estructura profunda no es perceptible acaso en una lectura inicial; puede decirse entonces que nos exige la relectura. Algo más que debo agregar para justificar la respectiva selección, es que se trata de una narración que sirvió para renovar los temas de la literatura mexicana; un cuento que tendría que aparecer en las antologías de la literatura *queer*, es decir, en compendios que reflejen las *sexualidades periféricas* (Fonseca y Quintero 44).³ La forma en que José de la Colina resuelve el desarrollo de la historia, sorprendiendo al lector y haciéndole finalmente observar aquello que difícilmente pudo prever, ha de servir para ilustrar la dialéctica entre las expectativas y los datos que el narrador proporciona y cuyo sentido, en este caso, se modifica radicalmente en las últimas líneas. Es mi impresión que el entonces joven narrador José de la Colina halló en este relato, y en otros más de *Ven, caballo gris*, al lector como una entidad

³ El cuento, por ejemplo, no se halla en la reciente antología de cuento *queer* editada por Sergio Téllez-Pon del 2022, titulado *Un árbol se expande en el cielo*, acaso por ser José de la Colina un autor poco leído en la actualidad. Debo advertir que no expondré en mi trabajo los antecedentes de la narrativa *queer* en México. Al respecto, pueden leerse los ensayos de José Ricardo Chaves y de Víctor Federico Torres en *México se escribe con jota* (2010). Chaves estudia textos del siglo XIX y Torres textos del siglo XX. Otra fuente de consulta posible sería el *Diccionario de literatura mexicana*, coordinado por Armando Pereira. Allí se ofrece un listado de obras y de autores en la entrada "Literatura homosexual". Especialmente, deseo destacar los dramaturgos de los años cincuenta que se indican: Sergio Magaña y Luis G. Basurto, pero también una novela de José Revueltas de los años cuarenta, *Los muros de agua* (1941).

indispensable de su poética; lo supo integrar en el cuidadoso diseño de sus memorables historias.

En una instancia primera, voy a ubicar la publicación de "Los Malabé" en la trayectoria literaria de José de la Colina y recordaré algunos cuentos más de su autoría con temas delicados para la época en que escribe y en que los publica. De esta manera, podré valorar el asunto de la historia que centralmente me interesa y la forma en que plantea el correspondiente desenlace con la sensibilidad de quien entiende la trascendencia literaria y moral del asunto escogido. Después, propondré un análisis de "Los Malabé", con el propósito de exponer, ahora sí, algunos de los componentes que se derivan de mi lectura —o de mis relecturas— de la historia. Por supuesto, no planteo que la mía sea la única manera de decodificar la trama, pero otros lectores podrían coincidir en algunos de los rasgos principales que destaco, sobre todo aquéllos que permiten la relación dialéctica entre protención y retención, y la síntesis.

"Los Malabé" en *Ven, caballo gris*

El cuento de José de la Colina que deseo examinar apareció inicialmente en 1958 en la *Revista de la Universidad*. Después, el autor lo incorporó en el que podría considerarse su primer libro de cuentos, si no fuera porque en la adolescencia planeó la publicación de una obra que no llegó a la imprenta, según parece, por razones pecuniarias: *Libro para la tarde del domingo*; y porque en 1955 se publicó *Cuentos para vencer a la muerte*, obra editada por Juan José Arreola, de la cual José de la Colina renegó por considerar insatisfactoria la calidad general de los textos allí incluidos, tan distantes de la que sería su auténtica poética narrativa, tan cercana a la estética del cine y a la experi-

mentación formal. Es sabido que el autor se encargó de destruir cada uno de los ejemplares que fue hallando en las bibliotecas de sus amigos.

"Los Malabé" lo podemos leer en *Ven, caballo gris*, de 1959, en la edición de la Universidad Veracruzana y también en *Traer a cuento*, del Fondo de Cultura Económica, la recopilación más completa de su obra narrativa. Es un relato que extrañamente no ha interesado a la crítica literaria, a pesar de ser un texto relevante para la literatura *queer* en México y por tratarse de un cuento que revela gran dominio y madurez. José Emilio Pacheco, en la breve reseña que hizo del volumen, anotó esto: "Los Malabé" es un problema hábilmente resuelto. Una anécdota ingrata —las relaciones entre un anciano cafetalero y un servidor negro— pone de manifiesto la conciencia artística del joven narrador" (637). En la primera parte del comentario crítico de Pacheco, se puede identificar, sin duda, la influencia borgeana: "es un problema hábilmente resuelto"; en la segunda, llama la atención que califique la anécdota como *ingrata* —ya veremos cómo representa José de la Colina la sexualidad y el deseo en un contexto en que lo homosexual resultaba poco o nada aceptable para la sociedad—; pero lo que quizás resulte más llamativo, y ya volveré sobre ello al realizar el examen de la última escena, es la percepción de que en el cuento "se pone de manifiesto la conciencia artística del joven narrador".

En *Ven, caballo gris*, José de la Colina incluye cuentos con temas y con asuntos varios. Es notable, sin embargo, la reiterada inclusión de caballos, ya sea en ambientes propios de una codificación realista; o bien, como motivos propicios para lo alegórico y para lo fantástico o lo maravilloso, tal y como ocurre en el texto que da nombre al libro, sin duda, uno de los mejores de toda su producción literaria. Esta recurrencia, buscada o no, permite reconocer la unidad dentro de lo misceláneo. Hay en

el libro narraciones, por ejemplo, acerca de la Guerra Civil ("El tercero"); la vida y muerte de un personaje que recuerda fuertemente al enamorado poeta Jorge Manrique ("La cabalgata"); la última aventura de un revolucionario mexicano en plena decadencia económica y humana ("Ven, caballo gris"); la terrible crueldad ejercida por un grupo de niños en contra de un indefenso caballo ("Caballo en silencio"); un enamoramiento infantil que se reviste con elementos de lo mágico y de lo violento ("Excalibur"); la reescritura del mito de Ulises y Penélope en el viaje nocturno de un frustrado vendedor de puerta en puerta, no sin dejar de incluir un perro que recuerda al famoso Argos ("Nocturno del viajero"); y las consecuencias físicas padecidas por un adolescente que acude a la escuela sufriendo un insupportable escozor en sus genitales ("Balada del joven enfermo"). Como puede notarse, se incluyen temas más o menos polémicos para aquella época: el aborto y las enfermedades de transmisión sexual, así como el travestismo en "Los Malabé". Pienso que será interesante observar cómo José de la Colina oculta o exhibe los asuntos espinosos; de este modo podrá entenderse el papel del lector en la decodificación de lo planteado y la concepción moral que se desprende. Pienso que en *Ven, caballo gris*, José de la Colina apuesta por la modernización de la narrativa mexicana, no sólo por la experimentación en lo técnico, sino también por la selección de los temas.

En "Nocturno del viajero" se recrea la visita a un hospital de una pareja de jóvenes; asisten con el propósito de que a ella se le practique un aborto. No puede pasar desapercibida la caracterización del médico que los atiende como un hombre poco masculino, como alguien que resulta incapaz, según el protagonista, de entender la circunstancia que viven él y la mujer embarazada. Es así como el narrador lo recrea: "Se presentaron en la clínica de aquel cirujano con nombre de profeta, el afeminado hombre

moreno y sonriente que habría de extirpar de la dulce cueva materna lo que empezaba a ser el hijo" (89).⁴ En este cuento, al igual que en otras narraciones suyas como "La tumba india", De la Colina experimentó con la inserción de los pensamientos del personaje en el texto narrativo (para ello empleó las cursivas como una marca tipográfica, para generar el contrapunto entre esto y aquello); en las siguientes líneas, el muchacho enjuicia duramente al médico tras considerar su orientación sexual: "*Creo que este hombre no ha conocido mujer*, pensó él, cobarde ante aquella inexplicable, pegajosa mueca sonriente; *¿cómo rayos va a saber lo que es un hijo? Para él no será otra cosa que algo pequeño, insignificante, algo que se puede quitar de la vida como se arranca de un cuaderno escolar el nombre amado, escrito clandestinamente por la doncella soñadora*" (89). Carlos Valdés, en su reseña del libro, destaca este recurso al señalar que José de la Colina "analiza los estratos más escondidos de la mente; sin embargo la lucidez preside sus introspecciones" (30).

En "Balada del joven enfermo", el narrador ofrece suficiente información para que el lector pueda derivar pronto cuál es el motivo del malestar físico del protagonista: una enfermedad de transmisión sexual; hallamos primero, en el texto, algunos indicios del sufrimiento de Alfredo, sus motivos, y después la patente enunciación de los peores síntomas, ese escozor que no da descanso ni tregua en la piel: "Tu cuerpo secretamente llevando la enfermedad, la corrupción, las rojas incesantes hormigas que ascienden desde el sexo" (100). La sensación de unas hormigas que avanzan por su piel y el sonido de un zumbido lo alertan y lo castigan. Más adelante, acude a la biblioteca del colegio y busca las respuestas para tal situación en uno de sus volúmenes;

⁴ Todas las citas que haré de los cuentos provienen de la misma edición de *Ven, caballo gris* de 1959, de la Universidad Veracruzana.

hasta aquí se le había encomendado al lector la tarea de derivar el trasfondo de las circunstancias; ahora se vuelve del todo evidente y se confirma lo previsible, lo que podía anticiparse:

Buscó entre los lomos de cuero con letras doradas, tomó el volumen G de la enciclopedia y se retiró con él al rincón donde terminaba el ventanal. Abrió el libro, hizo pasar las hojas, halló la página y empezó a recorrer las palabras en negrita, el dedo bajando a lo largo de las líneas impresas con una cruel lentitud en la que parecía complacerse, las sienes galopándole en aquella sensación de inminente desmayo, en aquella palpitante fuga de los sentidos y la palabra, la asquerosa terrible palabra con el molesto vibrar de la doble erre saltó súbitamente desde lo blanco de sus ojos, se prendió a ellos como si fuera el microbio mismo, mientras el pensamiento leía atropellado, desesperadamente [...] (65).

El protagonista de este cuento es apenas un muchacho de 16 años de edad. La infección que sufre, la gonorrea, es el efecto de haber asistido a un prostíbulo y de haber tenido sexo con una trabajadora sexual. El texto se concentra en las consecuencias de aquella visita a lo largo de un día en el colegio; tendrá entonces que convivir con esa terrible molestia con sus profesores y con Elsa, una muchacha que en apariencia le interesa; la experiencia es casi insoportable. Lo más terrible del asunto no es la enfermedad, sino la sensación de permanente condena para el resto de su vida, según imagina; en la enciclopedia ha hallado algunos de los trastornos que podrían llegar a afectarlo por la gonorrea, entre otros, la ceguera. En fin, el cuento termina con el colapso del muchacho y con su fe puesta, sin embargo, en reencontrar algún día la salud y el amor. Décadas más tarde, en un ensayo recopilado en *ZigZag* (2005), José de la Colina

recordó el ambiente prostibulario de la Ciudad de México, y esa rutina que llevó a tantos y tantos jóvenes a perder la virginidad en los burdeles y con mujeres que no volverían a ver después de compartir el lecho. Por ello, propongo que hay en "Balada del joven enfermo" rasgos que nos hacen pensar en cierto costumbrismo literario. He aquí lo que planteó el escritor en la crónica de aquellos años; no se pierda de vista la aparición de la velardiana *flor punitiva*:

Hacia Salto del Agua, San Juan de Letrán era después de las nueve de la noche el temible paraíso del eros mercenario, con su peripatético y variopinto puterío dispuesto a entregarse en los espantables hoteles de López, Mesones, Meave, Vizcaínas, dándote un rato de ramplona lujuria de la que podías previamente instruirte, oh adolescente aún sin bastante cultura erótica, en las pornovelitas vendidas sobre la acera o en los dizque científicos tratados del sediciente doctor Martín de Luceny, libros que se vendían en el cemento de las aceras, pornografía por los suelos, incipit de las primeras aventuras digamos amorosas y de las que podías salir condecorado algún tiempo más tarde con la flor punitiva de la enfermedad que habrías de ir a curarte en cualquiera de las tristes clínicas que se anunciaban en los pisos altos de la avenida San Juan con el letrero casi poético de Enfermedades Secretas, en las cuales si todavía no había el racionamiento de la penicilina por la guerra, te recetarían aquel remedio milagroso, el que iba a acabar con todos los males del mundo (69).

Hasta ahora me he detenido, como lo advertí, en los asuntos más delicados, desde un punto de vista si se quiere moral, en estos dos cuentos, es decir, en la forma en que José de la Colina los inserta y los recrea: el aborto y la gonorrea. Quisiera concen-

trarme a partir de ahora de forma exclusiva en "Los Malabé", en los mecanismos que el autor emplea para representar allí la homosexualidad y el travestismo. Para esta parte de mi análisis, voy a rastrear cómo se despierta la complicidad del lector.⁵

Lectura de "Los Malabé"

Al leer las páginas iniciales de "Los Malabé", nada parecería revelar la cercanía del texto con lo *queer*; esta lejanía aparente del tema provoca luego un efecto muy especial en el lector, pues éste difícilmente puede anticipar la sorpresa en el magistral desenlace. Es importante observar que tenemos un narrador en primera persona, alguien que cuenta lo que le ha pasado a él y también la historia de la que se ha enterado. Es decir, hay una estructura de "caja china": una historia dentro de otra historia. El narrador es un joven, de nombre Felipe, el cual ha llegado a

⁵ Después de estudiar sendos textos de Ignacio Rodríguez Galván ("Manolito, el Pisaverde") y de Amado Nervo ("Aventura de carnaval") que incluyen personajes travestis, José Ricardo Chaves apunta lo siguiente: "En ninguno de los cuentos el travestismo se fundamenta en una búsqueda de identidad sexual, aunque igual se generan consecuencias en el campo del deseo (propio y ajeno). Ninguno de los personajes disfrazados tiene que ver con un perfil de homosexualidad, aunque algunos de los que los rodean es muy probable que sí, aunque ellos no lo sepan ni quieran saberlo" (73). En "Los Malabé", por su lado, sí podría preverse esa convivencia entre la identidad sexual y el deseo homosexual, como ya se apuntará más adelante en el análisis. Acerca de travestismo, y siguiendo el pensamiento de Judith Butler, apuntan Carlos Fonseca Hernández y María Luisa Quintero Soto lo siguiente: "Es un modo de representación y aproximación, razón por la cual el travestismo es la forma más corriente en que los géneros se teatralizan, se apropian, se usan y se fabrican" (49). Me parece que este concepto puede iluminar aspectos centrales del personaje del cuento de José de la Colina.

una población con mar con el propósito de resolver unos negocios que le encomendaron; es pues un agente comercial. Esta circunstancia permite que sea un extranjero frente a esa realidad rara que empieza a investigar y a reconocer, que pueda sentir curiosidad por cuanto lo rodea, por el paisaje, por los habitantes y por sus secretos. Se trata de un puerto con constante actividad comercial, y en que un hombre se distingue por encima de todos los demás en ello: el señor Francisco Malabert (*Malabé* es una suerte de adaptación del apellido difícil de pronunciar por los hablantes de aquel sitio); con él tiene el narrador que negociar el precio de una gran carga de sacos de café. Es Malabert un hombre rico y mulato. Acaso sólo en la relectura del cuento sea posible identificar la relevancia de la descripción inicial que se hace del personaje (retención); desde ahora lo subrayo y lo remarcaré al comentar el final; me refiero a lo que se apunta acerca de su asombrosa piel de color casi azul y de sus delgados labios: "Aún me pregunto qué había de irreductible en aquel mulato sesentón de piel casi azul, de labios finos, de recortado ademán y elegante atuendo blanco" (47). Más rasgos o datos relevantes son la edad —se trata de un hombre maduro— y que viva con sus dos hermanas solteras. El narrador es huésped y testigo de la vida familiar de los Malabert; especialmente, identifica la intransigencia con que ellas tratan al hermano; por supuesto, un lector perspicaz tendría que prever una explicación posterior para esta mala actitud (protección); nuevamente, la respuesta está en el final de la historia.

Dado que el barco que el narrador espera para cerrar el negocio se tarda en arribar al puerto, éste decide recorrer la aldea y así coincide con quien fungirá como su informante; en la descripción del informante hay un dato que también reaparece en el final y que es trascendental para la decodificación; me refiero a la prenda que lleva puesta y a su específico color:

"En veinte minutos había finalizado mi paseo, y un poco deprimido busqué el mar. Al pasar por un desembarcadero reconocí una lancha y un negro con pantalón de baño guinda" (53). Previamente, en la negociación entre Felipe y Francisco ya había aparecido el mismo joven al fondo del escenario. En una primera instancia, conoceremos algunas pistas del cuento dentro del cuento por la conversación entre el negro y el narrador, sobre todo los detalles de la cotidiana convivencia de las hermanas con el hombre. El siguiente fragmento de la charla tendría que leerse en clave irónica, es decir, contrariando su significado literal; me refiero al hecho de que se subraye su caballerosidad (es de esperarse que sólo en una segunda lectura pueda captarse la ironía):

La quietud nos rodeaba. Como si sólo unos metros de agua se balancearan bajo el bote. Y el sol flameaba arriba, quemando un cielo blanco. Miré hacia la casa de los Malabert: en la terraza vigilaba solitario el rojo parasol. El negro había seguido mi mirada:

—¿Te acomoda don Paco Malabé, blanco?

—Es un caballero, dije.

—Sí, señor, qué caraho. Un caballero, un perfecto caballero. Y una persona de verdá verdá [...] (53).

Por la plática entre Felipe y el lanchero, también sabemos que este último había mantenido una relación amistosa con don Francisco, a pesar de sus marcadas diferencias sociales; y que las hermanas objetarían e imposibilitarían cualquier cercanía entre ellos en el futuro; la duda no puede omitirse: ¿por qué si es el hombre más poderoso no puede elegir libremente a sus amigos? Hacia el final de la conversación, hay otro fragmento que tendría que leerse otra vez en clave irónica, con la com-

prensión de que don Francisco posee una identidad diversa. Por tanto, la interpretación de la *enfermedad* expuesta por el mulato la relativiza el lanchero con las siguientes palabras:

—Esah cañah sin asúca, esoh esqueletoneh con faldah no lo dehan ni sacá lah nariseh. Sólo para ir a misa.

Casi lo tenía en mis oídos: el frufrú de la falda de doña Gloria de los Ángeles Malabert.

—No lo dehan...

—¿Por qué? —pregunté— ¿Está enfermo?

—¿Enfermo, dise? Según como tú lo veah. Sí señó, según como tú lo veah. Aunque pué que se le llame enfermedá, pué.

—¿Qué le pasa, entonces?

El negro hurgó con su mirada en mis ojos, movió el brazo hacia atrás, palmeó el motor de la lancha (54).

Otro dato trascendental es la existencia de un motor diésel que don Francisco regaló al lanchero para que éste no revelara al pueblo el secreto de su identidad femenina:

—¿Te fijah, blanco? Eh un motó Disel. Un disel de loh buenoh. Arranca casi solito.

Siguió palmeando el metal. Paf paf paf... Callábamos. La sombra veloz de una gaviota me cruzó la frente sudorosa, como queriendo enjugármela. Allá lejos, detrás de las ondulantes paredes de calor, bufaba un automóvil.

—Él me lo regaló —añadió el negro—. Y te voy a desí por qué, por un favor de ná, sólo por callarme la boca.

Me miró inclinando la cabeza a un lado, la quijada suelta.

—Oye, blanco, ¿tú me dah tu palabra de caballero que no se loh cuentah a nadie? ¿Que no cuentah lo que yo te voy a contará?

—Palabra de caballero.
—Júralo.
—Lo juro.
—Pueh tú veráh... (54).

En el texto de la edición de *Ven, caballo gris*, hay un espacio en blanco que sirve para remarcar la estructura y la división entre una temporalidad y la otra, entre la escena del diálogo con el lancharo y el recuento hecho por Felipe de lo que aconteció entre los personajes (se abre este nuevo pasaje todavía con algunas palabras del diálogo). En primer lugar, en este apartado, se reitera el anhelo que el hombre pobre tuvo alguna vez por aquel motor diésel para su barco —cuando platica con Felipe ya es dueño de ese motor que había anhelado—. Es decir, hay una marcada analepsis. Como parte de dicha analepsis, vemos a don Francisco en compañía de sus hermanas al salir de su casa con dirección a la iglesia. En ese momento, aparece el negro de quien no sabíamos el nombre: Nepomuceno. Don Francisco abandona la iglesia, halla al negro y lo cita con cierta urgencia en su casa; es fundamental observar cómo muchos de los datos antes identificados van reapareciendo; por ello, la retención se convierte en una herramienta indispensable en la comprensión general:

—Negro, yo quiero que tú vengas a casa, que deseo hablar contigo.
“Y qué caraho, blanco, yo lo seguí, porque pa’ eso tá uno, y máh cuando la gente eh de verdá verdá. Y me llevó al caserón, abrió la puerta y entramoh loh doh en lo ojuro, tú te imaginah, ahí loh doh solitoh...”

Los dos, el atlético negro en su traje de baño guinda y el mulato rico, delgado, pequeño, con sus labios finos, sus canas,

sus ojitos soñadores. Ahí, en la húmeda sombra del zaguán, a unos pasos del jardín incendiado en colores.

“Y entonseh noh vimoh un ratito, ¿te fijah?, yo a él y él a mí. Y luego don Paco Malabé me dise con una vosesita de ná, me dise:

—Oye negro, ¿tú me hablahteh una vé de un motó?” (56).

El narrador se encarga ahora sí, a partir de este momento, de relatar con su voz lo que le han contado a él previamente, así reelabora la historia del lancharo Nepomuceno; por él sabemos que las hermanas se habían quedado escuchando la misa y que Francisco abandonó la iglesia; que ellas supusieron que él estaba enfermo, que llegaron a la casa y que encontraron algo que no se correspondía con ninguna de sus expectativas. Me es indispensable transcribir el final del texto de José de la Colina puesto que aquí reaparecen casi todas las piezas del rompecabezas. Es necesario observar cómo nos desconcierta la resolución de la historia; en ello coincidimos con las hermanas de Francisco: hay una sorpresa que nos embarga:

Descienden del coche, las dos caminando bajo las sombrillas de color impreciso (acaso verde, acaso amarillo), las dos agitando los armatostes que ahuecan sus vestidos; se llegarán al portón de noble madera labrada, harán que el aldabón, la principesca mano metálica y verdinegra, dé tres golpes —que resuenan en todos los pasillos, en todas las habitaciones, en el jardín, en toda la amplitud inmóvil y callada que habita la mansión—, esperarán, volverán a tocar, pero antes del tercer aldabonazo la puerta rechina alejándose de los nudillos de Rosario Dulce, y un soplo de fresca penumbra roza a través de los velos los rostros arrugados.

—¿Paquito?

Avanzan por el pasillo, sus nerviosos murmullos apagados por el murmullo de las faldas, avanzan y pasan la sala, una alcoba, y luego otra —es la de Gloria de los Ángeles, y el armario muestra los cajones abiertos, desbordando ropas revueltas—, llegan a la habitación de Paquito, empujan la puerta, y entonces se han quedado inmóviles, como congeladas por un terrible fogonazo de magnesio: en la habitación, de pie, hay una mujer extraña, una mujer pequeña, de piel casi azul, de labios delgados, de ojitos que encierran un lento humo interior; luego una fugaz silueta negra y guinda ha saltado por la ventana, se oye su zambullida en el mar, mientras esa mujer, esa desconocida mujer de apellido Malabert, sonríe temerosa, recordando que cuando Paquito, hace muchos años, en la infancia, se disfrazó de niña, el entonces vivo señor Malabert lo castigó con dos meses de encierro en casa (57).

En la larga oración del primer párrafo aquí citado —componente estilístico esencial en muchos de los cuentos de José de la Colina—, se plantea la llegada y la insistencia de las hermanas. Esto sirve para incrementar la tensión y retrasar el descubrimiento, la epifanía. Del último párrafo, habría que destacar las prendas en el suelo —nuevamente, su razón de ser sólo se confirma un poco más adelante—; asimismo, la aparición de esa “mujer extraña”, la “desconocida mujer”; y, finalmente, la inserción de aquellos componentes que habían aparecido ya antes, por aquí y por allá: la piel casi azul y los labios delgados; la silueta en fuga que contiene dos colores: es negra (por la piel de Nepomuceno) y es guinda (por el traje de baño que éste portaba). Acaso para reforzar y asegurar la identificación plena de este personaje en apariencia nuevo, el narrador la describe así: “[...] esa mujer, esa desconocida mujer de apellido Malabert, sonríe temerosa, recordando que cuando Paquito, hace muchos

años, en la infancia, se disfrazó de niña, el entonces vivo señor Malabert lo castigó con dos meses de encierro en casa”. Hay una suerte de desdoblamiento: esa mujer sería Paquito, pero al mismo tiempo ya no lo es —podría incluso, por ello mismo, pensarse en la transexualidad. Para el personaje acorralado, su identidad es clara; por ello, la historia del niño regañado no es propiamente la suya. Imposible no destacar la *sonrisa temerosa*, una sonrisa de alguien que cometió una travesura. De forma implícita, además, se comprende el porqué del regalo del motor diésel (el secreto resguardado), la relación tensa entre don Francisco y sus hermanas (la identidad de género), y el motivo real por la cual le han prohibido convivir con el lanchero Nepomuceno, su probable amante. Todo esto lo tendría que derivar el lector, acaso no en una primera lectura, pero sí al captar las palabras de la narración en una lectura complementaria.

Conclusiones

De la Colina escogió un asunto del que poco se hablaba en la sociedad mexicana de los años cincuenta; o bien, si se planteaba se hacía desde el previsible escarnio, desde la cruel burla y la intolerancia, como un ejemplo de lo sórdido. Recuérdese lo que registró al respecto Carlos Monsiváis en su repaso de la cultura mexicana de aquel siglo, la visión que se tuvo por entonces de la homosexualidad: “Un homosexual se degrada voluntariamente al asemejarse a las mujeres, y la condena machista es el registro público y privado de esa degradación” (59). El autor hispanomexicano creó un narrador que puede contemplar los hechos con cierta objetividad y distancia, y los transforma en verdadera literatura por la forma en que se construye la historia; para decirlo con Julio Cortázar: aquí se ha ganado por *knockout*. El hom-

bre más respetable y poderoso de aquel pueblo llevaba una vida secreta; había sido capaz, sin embargo, de ocultar quién era en la realidad; pero ese ocultamiento no podía ser perfecto ni tampoco para siempre. He reiterado que probablemente la mayoría de los lectores de "Los Malabé" no esperen un final como éste; pero una relectura aclararía cómo se construyó y cómo se nos preparó para aceptarlo; en este sentido, es apropiado recordar ahora lo que señaló Iser: "El entendimiento con el texto, por tanto, se efectúa mediante la autocorrección latente de los significados que el lector constituye condicionado por la situación" (130). La narración parecería, por principio de cuentas, recrear la historia de un sencillo agente comercial; y termina por convertirse en algo muy diferente: en el reconocimiento de una identidad de género distinta. Pienso que uno de los grandes aciertos es la forma en que todo esto se expone por medio de las protenciones y de las retenciones. De tal modo que el lector, sin haberlo buscado ni escogido, se convierte en un cómplice indispensable de la situación; alguien que termina por conocer la psicología de Malabert y el contenido verdadero de sus deseos, alguien que lo mira tal y como en realidad es. Acerca del final del cuento, éste se ajusta con la descripción de Lauro Zavala para este tipo de narraciones: "El final, entonces, es *epifánico*, de tal manera que la historia está organizada con el fin de revelar una verdad en sus últimas líneas" (28). Insisto en que esa verdad es su pertenencia al ámbito de lo *queer*, de la diversidad sexual, en una época en que todavía no se podían aceptar las sexualidades periféricas porque se les remitía a lo invisible. El travestismo o la transexualidad del personaje ejemplifica así la diferencia.

En las consideraciones acerca de la publicación y recepción de "Los Malabé", cité unas palabras provenientes de la pequeña reseña publicada por José Emilio Pacheco. Allí el autor de *Morirás lejos* subrayó "la conciencia artística del joven narrador".

Esta afirmación podría interpretarse con dos perspectivas complementarias: primero, acaso el crítico realiza tal reconocimiento por la sofisticación con que está construido el relato, por la forma en que muy cuidadosamente se prepara al lector para el *efecto* —para decirlo con Edgar Allan Poe—, por la sofisticada estructura, por la diseminación inteligente de cada uno de los datos, por el uso pues de las protenciones y de las retenciones; pero también puede pensarse incluso en algo más: que la *conciencia artística* se explique por la selección del tema y por la resolución de la historia, por esa necesaria exploración de una cuestión moral que no podría soslayarse por siempre en el moderno campo literario en México.⁶ Es un cuento, claro está, que divierte e interesa al lector, pero que también lo obliga a confrontar una realidad tal vez incomprensible para muchos hombres y mujeres de la época: la irrupción de lo *queer*. A lo largo del trabajo he vacilado en el uso de algunas categorías. Si bien en el mundo actual lo *queer* incluye la diversidad sexual en todas sus facetas, en los años cincuenta la terminología era evidentemente otra. Me parece que resulta imposible leer el cuento en este nuevo milenio sin actualizar lo que el personaje representa para nosotros: un ser que transgrede las normas sociales y que paga un precio; una manifestación real de lo *queer*. Es un texto que incorpora, en fin, algunas de las estrategias que José de la Colina reiteradamente usó en la escritura de su obra literaria y en que aprovecha

⁶ En la breve novela *El norte* de Emilio Carballido, publicada en 1958 y también editada por la Universidad Veracruzana, se incluye un personaje travesti; es el hermano del protagonista. Con absoluta naturalidad, se le describe así: "A Florencio le encantaba vestirse de mujer, y a veces le daba por contonearse más que la hermana. Era muy bueno, el consentido de la mamá, y tenía con ella larguísima conciliábulo que nadie más oía" (17).

un tema, sin duda, sugerente y aun peligroso. Pueden en este contexto recordarse las palabras de Hernán Lara Zavala: "[...] en el cuento, el método más innovador, el que más revela, es aquel que responde de manera más natural al propio temperamento del escritor" (376). "Los Malabé" es un cuento, al igual que en muchos otros de *Ven, caballo gris*, donde se refleja con plenitud el temperamento del joven narrador José de la Colina.

Referencias

- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 9ª ed. Porrúa, 2006.
- Carballido, Emilio. *El norte*. Universidad Veracruzana, 1958.
- Chaves, José Ricardo. "Afeminados, hombrecitos y lagartijos. Narrativa mexicana del siglo XIX". *México se escribe con jota*. Eds. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. Planeta, 2010, pp. 65-85.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. Ed. Lauro Zavala. UNAM, 1993, pp. 303-324.
- De la Colina, José. *Cuentos para vencer a la muerte*. Los Presentes, 1955.
- _____. "Ven, caballo gris". *Revista de la Universidad de México*, vol. 13, núm. 2, 1958, pp. 7-9.
- _____. *Ven, caballo gris*. Xalapa, 1959.
- _____. *ZigZag*. "El cocodrilo de San Miguel". Aldus, 2005, pp. 60-69.
- _____. *Traer a cuento. Narrativa (1959-2003)*. Pról. Adolfo Castañón. FCE, 2014.
- Fonseca Hernández, Carlos y María Luisa Quintero Soto. "La teoría *queer*: la de-construcción de las identidades periféricas". *Sociológica*, núm. 69, 2009, pp. 43-60.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. 2ª ed. Pról. Cristina Oñoro. Trad. J. A. Gimbernat. Taurus, 2022.
- Lara Zavala, Hernán. "Un modelo para el estudio del cuento". *Casa del Tiempo*, vol. 8, núms. 90-91, 2006, pp. 26-31.
- Monsiváis, Carlos. "Los que tenemos unas manos que no nos pertenecen (a propósito de lo *queer* y lo raro)". *Que se abra esa puerta. Crónicas y ensayos de la diversidad sexual*. Prós. Marta Lamas y Alejandro Brito. Paidós, 2010, pp. 49-75.
- Pacheco, José Emilio. "Reseña de *Ven, caballo gris*". *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, vol. 43, 1967, pp. 637-638.
- Pereira, Armando. *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. Colaboradores Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero. UNAM, 2000.
- Poe, Edgar Allan. "La filosofía de la composición". *Pensadores norteamericanos del siglo XIX. Una antología general*. Ed. y trad. Isabel Fraire. SEP, 1983, pp. 114-128.
- Rodríguez Torres, Adriana Azucena. *Las teorías literarias y el análisis de textos*. UNAM, 2016.
- Téllez-Pon, Sergio (ed.). *Un árbol se expande en el cielo. Antología del cuento gay mexicano*. Eagles, 2023.
- Torres, Víctor Federico. "Del escarnio a la celebración. Prosa mexicana del XX". *México se escribe con jota*. Eds. Michael K. Schuessler y Miguel Capistrán. Planeta, 2010, pp. 86-100.
- Valdés, Carlos. "Reseña de *Ven, caballo gris*". *Revista de la Universidad de México*, vol. 14, núm. 2, p. 30.
- Zavala, Lauro. "Un modelo para el estudio del cuento". *Casa del Tiempo*, vols. 90-91, pp. 26-31.

Narrador designado por un autor espiritual: la enunciación psicografiada por Chico Xavier en *Nosso Lar*

Designated narrator by a spiritual author:
the psychographed enunciation
of Chico Xavier in *Nosso Lar*

RUBÉN GARCÍA FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, MÉXICO

rubgafe26@gmail.com

Resumen: Chico Xavier es considerado el escritor más importante y prolífico de la literatura espiritista brasileña, aunque paradójicamente haya negado ser el autor de toda su obra, pues afirmaba que dichos textos le fueron “dictados” a través de la psicografía (conocida también como *escritura automática*). Este trabajo aborda la relación autor espiritual-narrador designado en la obra *Nosso Lar*, donde el espíritu de André Luiz logró transmitir su mensaje desde el más allá a través de un “intercesor privilegiado”. Este binomio autoral, señalan estudiosos del fenómeno espiritista, dio origen en Brasil a la obra más destacada y reeditable en su género, además de insertar de manera contundente al mítico y respetado mediador entre el narrador *post mortem* y su narratario, lo que con el tiempo le valió credibilidad y notoriedad internacional.

Palabras clave: Chico Xavier, psicografía, narrador designado, literatura espiritista, autor espiritual.

Abstract: Chico Xavier is considered the most important and pro-



lific writer of brazilian spiritualist literature, although he denied being the author of all his work. He explained that through psychography (also known as automatic writing) those texts were “dictated” to him. This study addresses the relationship between the spiritual author and the designated narrator in *Nosso Lar*, where the spirit of André Luiz transmitted his message through a “privileged intercessor”. According to scholars of the spiritualist phenomenon, this authorial duo created one of the most outstanding and profitable book of its genre in Brazil. Moreover, they introduced the mythical and respected mediator between the post-mortem narrator and his narratee, which brought him credibility and international recognition.

Keywords: Chico Xavier, psychography, designated narrator, spiritualist literature, spiritual author.

Recibido: 19 de mayo de 2025

Aceptado: 9 de octubre de 2025

DOI: 10.15174/rv.vi19i38.857

Francisco Cândido Xavier (1910-2002), mejor conocido como Chico Xavier, es uno de los escritores espiritistas brasileños más prolíficos, aunque paradójicamente haya negado ser el autor de toda su obra. Su libro *Nosso Lar* (1944) —el más vendido y divulgado (Da Silveira y Belam; Melo; Soares “Circulação”; Lewgoy; De Oliveira; Tadvall)— está escrito en primera persona, pero el universo diegético que propone no obedece a una enunciación narrativa suya o de algún personaje imaginado por él, ya que todo le fue dictado (psicografiado, más específica-

mente) por el espíritu del médico fallecido André Luiz,¹ a quien el médium —en su calidad de *narrador designado*,² *humilde intermediario* (Lewgoy 83) o *intercesor privilegiado* (97)— reconoció siempre como el autor espiritual del texto.

Para comprender con mayor precisión las circunstancias de escritura de nuestro autor, me parece importante ofrecer algunos datos biográficos que ayudarán a entender el origen y la naturaleza de la intermediación, bajo la cual fue concebida la obra más importante de su género en Brasil. Por lo anterior, el presente estudio privilegiará la configuración social de la figura del médium, con sus consecuencias sociales y culturales, para quien, en un futuro, esté interesado en analizar su obra desde el punto estrictamente literario.

¿Cómo pasó de escribir “el mayor clásico del espiritismo brasileño” (Lewgoy 60) a convertirse en “el brasileño más grande de la historia” (Premack 63)? Abordaremos el libro *Nosso Lar* como modelo relevante —y redituable— de esta “dupla autoral médium-espíritu” (Fernandes y Duarte 3-4), en la que Luiz se configuró como el artífice de una singular y extensa “autobiografía” (9) y Xavier se reafirmó como canalizador espiritista, siempre al servicio³ de sus múltiples dones místicos, entre ellos la *psico-*

¹ El prefacio de la obra, también dictado a Xavier por su espíritu mentor Emmanuel, aclara que inútilmente se podrán encontrar registros del médico André Luiz en el plano terrenal, ya que “el anonimato es hijo del legítimo entendimiento”, pues para que el protagonista pudiera redimir su pasado escabroso sin “herir corazones amados” se optó por presentarlo como “un nuevo amigo y hermano de la eternidad” (Xavier 9).

² Término amablemente sugerido por Luz Aurora Pimentel, teórica literaria y profesora emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, cuando le comenté la intención de realizar este artículo.

³ Bernardo Lewgoy, en su artículo “Chico Xavier e a cultura brasileira”, explica la relación del médium con la espiritualidad en términos de *mandato*

grafia, que el *Dicionário Michaelis* define como “ação ou efeito de receber e escrever mensagem recebida por um espírito desencarnado” (Michaelis On-Line s/p). El acto de psicografiar ha sido comparado por algunos autores con la escritura automática, *automatic writing* (Zir 4; Premack 62; Cardeña 399), entendida esta última como el proceso mediante el cual los médiums entran en trance, canalizan espíritus y escriben sus mensajes.

Nacido el 2 de abril de 1910, en el seno de una familia humilde del municipio de Pedro Leopoldo, en Minas Gerais, Xavier quedó huérfano de madre a los 5 años de edad. Por tal motivo, estuvo dos años a merced de una madrina, Rita de Cássia, quien se portó de manera cruel “vistiéndolo de mujer y dándole zurras diariamente” (Lewgoy 56). Posteriormente, su padre contrajo matrimonio con Cidália Batista, cuya generosidad y buen corazón se tradujo en un mejor trato hacia el menor de edad.

A lo largo de su infancia, dio muestras de su mediumnidad, lo cual le generó reacciones de rechazo, acusado de “tener el diablo en el cuerpo” (Lewgoy 56), motivo por el cual el espíritu de su madre (María João de Deus) le recomendó “tener paciencia, resignación y fe en Jesús” (Lewgoy 57). Más adelante, su progenitora le aconsejó el estudio de las obras de Allan Kardec,⁴ por lo que a los 17 años de edad se inició en el aprendizaje formal

mediúnico o *mediunato*, la cual conlleva un tipo de encomienda aunado a una obligatoriedad (78).

⁴ Allan Kardec (1804-1869) es el máximo exponente de la doctrina espiritista, originada en Francia a mediados del siglo XIX. Es autor de obras notables como *El libro de los espíritus* (1856), *El libro de los médiums* (1861), *El evangelio según el espiritismo* (1864), *El cielo y el infierno* (1868), entre otros. En su artículo “Dead man talking”, Laura Premack señala que el francés formuló un tipo particular de espiritualismo mediante la aplicación de ideas del positivismo, evolucionismo y empirismo. Codificó un sistema de creencias que consideró partes iguales de filosofía, ciencia y religión. También se inspiró en enseñanzas hinduistas sobre el karma y la reencarnación (Premack 64).

del espiritismo: “por orden de sus espíritus mentores [principalmente Emmanuel] se inicia en la práctica de la psicografía, que perfeccionará en los cuatro años subsecuentes” (Lewgoy 58).

Las enseñanzas aprendidas por Xavier tienen su origen en Francia, a mediados del siglo XIX, donde Kardec (cuyo nombre verdadero era Léon Hyppolite Denizard Rivail) desarrolló un procedimiento que usaba la mano del canalizador para brindar a las almas desencarnadas la posibilidad de manifestarse con el estilo narrativo y caligráfico que lo caracterizaba en vida (De Oliveira 122). Este fenómeno fue explorado por la sociedad parisina y las cortes europeas, lo que generó interés entre los intelectuales de la época, particularmente ellos los surrealistas.

Es así como colegas de André Breton experimentaron con la escritura producida en estado hipnótico o de sonambulismo para conseguir un manuscrito primigenio y totalmente libre de preocupaciones estéticas. Es conveniente señalar aquí que en esta etapa no se puede hablar aún de una producción editorial espiritista, ya que sólo se difundió el hecho a través de disertaciones como “Entrée des médiums”, en el libro *Le surréalisme*, de Edmond Légoutière (De Oliveira 123).

En su artículo “A ‘orientação pelo evangelho’ e a consolidação do espiritismo no Brasil (1860-1940)”, la historiadora Ana Lorym Soares destaca que el haber sido una doctrina científico-religiosa importada de Francia funcionó, al inicio, “como atractivo para los letrados de las clases medias de varias ciudades de Brasil” (Soares “Orientação” 4). De hecho, Kardec es considerado el escritor francés más leído en esta nación, ya que hasta el 2020 se habían vendido cerca de 13 millones de copias de sus libros (Gulão *et al.* 40).

A partir de 1870, añade Soares, en los grupos de estudio y prácticas espiritistas empezaron a figurar médicos, abogados, políticos, ingenieros, funcionarios públicos y militares, lo cual

contribuyó para que el 2 de enero de 1884 se constituyera la Federação Espírita Brasileira (FEB), entidad que después se organizó para refutar el artículo 157 del Código Penal de 1890, que criminalizaba el espiritismo, hasta conseguir su absolución.

En este contexto, el prestigio que gradualmente alcanzaba Xavier lo convirtió en pieza clave para la consolidación del llamado “espiritismo a la brasileña” (Tadvald 193; Melo 142). Soares emplea el concepto de *modelo monástico de santidad católica*, acuñado por Jacqueline Stoll en su libro *Espiritismo à brasileira*, para referirse así al místico:

Foi ele um dos principais responsáveis pela consolidação do estilo de expressão da espiritualidade espírita [...] seja no que diz respeito aos temas fundamentais de sua ética —o sofrimento e a renúncia particularmente—, seja no que diz respeito às práticas de “afastamento do mundo” [...] Não podemos negar que há uma hagiografia em torno do médium mineiro, já que na maioria das tradições os seus fiéis tendem a supervalorizar os seus ídolos religiosos⁵ (Soares “Orientação” 15).

Consecuentemente, la obra de Chico Xavier es entendida por buena parte del movimiento espiritista como una continuación de los estudios iniciados por Kardec. La difusión de sus obras psicografiadas derivó en un fenómeno editorial que

⁵ “Fue él uno de los principales responsables de la consolidación del estilo de expresión espiritualidad espírita [...] ya sea en lo que se refiere a los temas fundamentales de su ética —el sufrimiento y la renuncia en particular— ya sea en lo que se refiere a las prácticas de ‘separación del mundo’ [...] No podemos negar que existe una hagiografía en torno al médium minero, ya que en la mayoría de las tradiciones sus seguidores tienden a sobrevalorar sus ídolos religiosos”. [Todas las traducciones del portugués y del inglés son mías].

contribuyó para que el espiritismo se consolidara como religión en Brasil (Gulão 6).

Chico Xavier é o espírita modelar porque praticamente tudo em sua vida e obra dão testemunho do sistema de valores do espiritismo kardecista, além de realizar, como nenhum outro médium, o ideal de uma ‘interautoria’ ou parceria autoral psicógrafo versus espírito⁶ (Lewgoy 55).

Son muy populares las imágenes donde puede apreciarse a Xavier cubriéndose los ojos con una mano al momento de canalizar sus mensajes, ya que dichas anotaciones quedaron registradas en hojas de papel que le allegaban personas cercanas, quienes atestiguaron también que no tuvo control del trazo caligráfico (que variaba según el autor espiritual en cuestión), la extensión del mensaje y, menos aún, su contenido.

De esta manera, a mediados del siglo xx, Xavier psicografió *Nosso Lar*, libro prototípico que aborda la experiencia *post mortem* de Luiz en una “ciudad espiritual de transición” (Xavier 205) ubicada sobre la Tierra, la cual fue fundada por portugueses desencarnados en Brasil en el siglo xvi y está situada arriba de Río de Janeiro (Melo 145). Es gobernada burocráticamente por seis Ministerios (de Auxilio, de Regeneración, de Comunicación, de Esclarecimiento, de Elevación y de Unión Divina), y sus habitantes —calculados en más de un millón de seres— (Xavier 235) desarrollan tareas edificantes dentro de una utó-

⁶ Chico Xavier es un espiritista modélico porque prácticamente todo en su vida y obra dan testimonio del sistema de valores del espíritu kardecista, además de materializar, como ningún otro médium, el ideal de una ‘interautoría’ o sociedad autoral psicógrafo *vs* espíritu.

pica organización social; todos son regidos por un gobernador espiritual, quien cuenta con 72 colaboradores y 12 ministros.

Tras haber sido rescatado del Umbral,⁷ el protagonista narra su aventura de reconocimiento personal y planetario, donde quedan de manifiesto las acciones humanas y su efecto a nivel personal y colectivo. A lo largo de cincuenta capítulos, este *narrador representado*⁸ tiene un emotivo reencuentro con su madre al tiempo que, en agosto de 1939, se alista para enfrentar los efectos físicos y espirituales de una “guerra de grandes proporciones” (refiriéndose a la inminente Segunda Guerra Mundial), en la que “ríos de sangre y lágrimas amenazan los campos de las comunidades europeas” (134).

Después de un año de cooperación activa en la ciudad espiritual, el médico recibe la oportunidad de regresar a la “esfera carnal” (269), donde finalmente comprende que su familia es mucho más que una esposa y tres hijos en el plano terrestre, pues ésta se extiende a la comunidad universal.

Dado que el autor espiritual forma parte de la diégesis, en calidad de personaje principal, Xavier subrayó siempre tener una relación exógena con respecto al relato, reconociéndose únicamente como vehículo físico del acto de escritura, hecho que pone de relieve un esquema atípico de creación literaria, pues combina simultáneamente a un “escritor espiritual” con un “escritor encarnado” (Tadvald 196):

⁷ “El Umbral comienza en la litósfera terrestre y es una zona oscura donde se encuentran aquellos que decidieron no cruzar las puertas de los deberes sagrados para cumplirlos, demorándose en el valle de la indecisión o el pantano de numerosos equívocos” (Xavier 60).

⁸ “Se produce, en este caso una ruptura de la ilusión realista: son los casos ‘atípicos’ en los que el autor irrumpe en su relato para presentarse al lector como un personaje más” (García 242).

Do ponto de vista enunciativo, o texto é narrado em primeira pessoa num foco onisciente e tom memorialista e que a organização retrospectiva das vivências do narrador é coroada de juízos morais sobre as situações e as personagens. Senhor da situação, o narrador espiritual insere em cada capítulo um metadiscorso teológico. Cada episódio é interpretado de acordo com o referencial espírita, num movimento espiralado de descobertas progressivas, rumo aquisição da cidadania plena na colônia “Nosso Lar”. Ou seja, estamos diante de um romance doutrinário em que o narrador, ou algum dos personagens, comenta os acontecimentos através de um metatexto, longa dissertação doutrinária inserida em cada capítulo, que funciona sempre ao modo de uma *lição* ou *ensinamento*⁹ (Lewgoy 98).

El universo diegético narrado por Luiz propone un nivel de realidad en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que sólo ahí son posibles (Pimentel). Ejemplo de ello es que consideró pertinente hacer anotaciones especiales para esclarecer a sus lectores términos hasta entonces desconocidos como *aeróbus*¹⁰ y *bônus-hora*¹¹ (no obstante que existe la con-

⁹ “Desde el punto de vista enunciativo, el texto es narrado en primera persona con un foco omnisciente y tono memorialista, cuya organización retrospectiva de las vivencias del narrador es coronada con juicios morales sobre situaciones y personajes. Señor de la situación, el narrador espiritista insiere en cada capítulo un metadiscorso teológico. Cada episodio es interpretado de acuerdo con el referencial espiritual en un movimiento espiralado de descubrimientos progresivos rumbo a la adquisición de la ciudadanía plena en la colonia ‘Nosso Lar’. Es decir, estamos ante una novela doctrinaria en la que el narrador, o alguno de los personajes, comenta los acontecimientos a través de un metatexto, larga disertación doctrinaria inserida en cada capítulo que funciona siempre a modo de *lección* o *enseñanza*”.

¹⁰ “Carro aéreo, que seria na Terra um grande funicular” (Xavier 59).

¹¹ “Ponto relativo a cada hora de serviço” (Xavier 76).

vención de que se trata de un relato del más allá), los cuales quedaron registrados como notas al pie de página (Araujo y De Jesús 13).

Cabe señalar que la psicografía representa un tipo de “salvoconducto discursivo” (Sanoja 149) que permite introducir ambigüedades respecto a nociones clásicas de la narratología y funge como herramienta para acceder al más allá sin asumir la responsabilidad del contenido: “al desviar la responsabilidad de los juicios estéticos a los emisores de ultratumba, el libro ciemienta el peso de su valía en las mediaciones que lo producen” (Sanoja 153). Además, el panorama que plantea aquí la doble autoría del texto activa en paralelo el mecanismo de comercialización de este “entrecruce esoterismo-literatura” (Sanoja 151), el cual fortaleció la configuración de espacios seguros, como la división Editorial de la FEB, para la divulgación de sus “intermediaciones esotéricas” (Sanoja 151).

El rol de canalizador ejercido por Xavier constituye y delimita este excepcional juego narrativo, ya que la identidad del enunciador es un hecho manifiesto desde la portada misma de la obra (aparece el nombre del *autor* Francisco Cândido Xavier, pero también se destaca que la obra fue “dictada por el espíritu André Luiz”) y su prefacio. De este modo, Luiz establece con el lector una especie de “pacto de lectura”, como apunta el ensayista francés Philippe Lejeune en su libro *El pacto autobiográfico y otros estudios*, que lo convierte en sujeto inequívoco de la enunciación y mantuvo en los 16 volúmenes de la Serie André Luiz.¹²

¹² Los títulos que conforman la serie son: 1) *Nosso Lar*, 2), *Os mensageiros*, 3) *Missionários da luz*, 4) *Obreiros da vida eterna*, 5) *No mundo maior*, 6) *Agenda cristã*, 7) *Libertação*, 8) *Entre a terra e o céu*, 9) *Nos domínios da mediunidade*, 10) *Ação e reação*, 11) *Evolução em dois mundos*, 12) *Mecanismos*

En su obra *História do espiritismo*, el británico Arthur Conan Doyle —creador de Sherlock Holmes y quien estrechó fuertes vínculos con el espiritismo kardeciano a raíz de la muerte de su hijo— explica, en el capítulo 25 titulado “O depois-da-morte visto pelos espíritas”, que los libros producidos bajo esta modalidad no están a cargo de escritores profesionales, pues de un lado (en el plano terrenal) se encuentra el “escritor automático” que recibe la inspiración, mientras que del otro (en el más allá) está la “inteligencia que lo transmite”. Por ello, quien funge como narrador designado debe ser asumido como alguien con aptitudes literarias limitadas y poca experiencia para conformar una narrativa. Su labor, advierte, es resultado de un proceso complicado y, en muchos casos, hasta incómodo.

Llama la atención, entonces, que en *Nosso Lar* el autor espiritual usa una estructura en abismo en su enunciación¹³ para resaltar la labor del narrador designado en una obra de esta naturaleza. En el capítulo 43, titulado “Em conversação”, Luiz tiene un encuentro con el ministro Benevenuto (del Ministerio de Regeneración), quien le aclara la concepción que tienen del espiritismo en su ciudad, refiriéndose a éste como un nuevo movimiento al servicio de “verdades eternas” y cuyos primeros “florecimientos doctrinarios” tuvieron lugar en América y Europa (Xavier 240):

O Espiritismo é a nossa grande esperança e, por todos os títulos, é o Consolador da humanidade encarnada; mas a nossa

da mediunidade, 13) *Conduta espírita*, 14) *Sexo e destino*, 15) *Desobsessão* y 16) *E a vida continua...*

¹³ “Cuando el relato interno da cuenta de la historia de dar cuenta de él; es decir, cuando la enunciación vincula una historia que consiste en la aventura de narrar esa misma historia” (Beristáin 2).

marcha é ainda muito lenta. Trata-se de uma dádiva sublime, para a qual a maioria dos homens ainda não possui “olhos de ver” [...] muitos estudiosos reduzem os médiuns a cobaias humanas [...] procuram-se, por lá, os espíritos materializados para o fenomenismo passageiro, ao passo que nós outros vivemos à procura de homens espiritualizados para o trabalho sério (Xavier 241).¹⁴

Al hacer hincapié en la seriedad que requiere tal encomienda para ser aceptada en el plano terrenal, el autor espiritual destaca la participación de Xavier en la cocreación de *Nosso Lar*, pues se trata de un narrador-mediador cuya obra psicografiada llegó a ser considerada como testimonio religioso (Lewgoy; Tadvald; Neubern) y algunas de sus cartas canalizadas fueron aceptadas como evidencia en juicios penales (Premack 63).

Naturalmente, no era ésta la primera vez que un médium canalizaba un mensaje y lo hacía del conocimiento público, pero sí fue gracias a la respetabilidad que adquirieron médiums brasileños como Bezerra de Meneses (1831-1900), Zilda Gama (1878-1969) o Divaldo Franco (1927-2025), entre otros, que la producción psicografiada de Xavier pudo captar lectores a gran escala hasta lograr total reconocimiento en dicha nación, ya que logró conformar un corpus extenso con repercusiones editoriales, autorales y monetarias:

¹⁴ “El espiritismo es nuestra gran esperanza y, por todos los fundamentos, es el Consolador de la humanidad encarnada; pero nuestra marcha es aún muy lenta. Se trata de una dádiva sublime, para la cual la mayoría de los hombres todavía no tiene ‘ojos para ver’ [...] muchos estudiosos reducen a los médiums a conejillos humanos [...] Se escogen, por allá, los espíritus materializados para el fenomenismo pasajero, mientras que nosotros vivimos en la búsqueda de seres espiritualizados para el trabajo serio”.

La confluencia literatura-espiritismo auspicia la triangulación entre el *best seller* editorial, lo literario que excede lo literario para legitimar su literariedad, y la figura del autor/a que se comercializa a sí mismo como ente reproductor de signos (Sanoja 157).

En estas circunstancias, la “presencia” del autor espiritual de *Nosso Lar* gradualmente comienza a ceder preponderancia ante su carismático narrador designado: la creciente cifra de lectores de este mensaje amplió sus horizontes gracias a la proliferación de productos derivados (en cine, TV y publicaciones alternas) y el comercio electrónico actual, mismos que llevaron a Xavier a trascender fronteras.

El filósofo, teólogo y teórico literario Paul Ricoeur puntualiza, en su libro *Teoría de la interpretación*, que toda obra, independientemente de que esté dirigida a un sector del público (en un primer momento a los seguidores del espiritismo), estará siempre sometida a reglas sociales de admisión y exclusión, lo cual finalmente hace que conforme un público, siempre dispuesto a crecer, y el reconocimiento que obtenga será un acontecimiento impredecible:

Es la autonomía semántica del texto la que permite la variedad de lectores potenciales y, por así decirlo, crea al público del texto. Por otro lado, es la respuesta del público la que hace al texto importante y, por lo tanto, significativo [...] Es parte del sentido de un texto el estar abierto a un número indefinido de lectores y, por lo tanto, de interpretaciones. Esta oportunidad de múltiples lecturas es la contraparte dialéctica de la autonomía semántica del texto (Ricoeur 44).

En su libro *El relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel refuerza esta óptica al señalar que la significación de una obra está en su lectura y, por consiguiente, la construcción del texto y del

mundo que propone estará siempre supeditada a la dinámica de apropiación o resistencia.

En su disertación “¿Qué es un autor?”, Michael Foucault señala que el autor (espiritual en este caso) es la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación de sentido en la obra y caracteriza también “un cierto modo de ser del discurso [...] se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto” (Foucault 8).

La función-autor no se ejerce de manera universal y constante sobre todos los discursos [...] hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos “literarios” (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor (Foucault 9).

Esto adquiere relevancia cuando se aborda una autoría dual como la aquí planteada, ya que algunos lectores, ajenos al método psicográfico, cuestionaron inicialmente, con gran severidad, la legitimidad de los textos de Xavier, pues en su opinión era imposible que una serie de poemas de notable belleza hubiesen sido escritos “por un modesto cajero de almacén de Minas Gerais que apenas completó la primaria” (Lewgoy 59), mientras que otros argumentaban que no tenía ni el conocimiento ni las competencias lingüísticas para producir una obra tan vasta y disímbola, mucho menos para justificar su concepción (Cardena 399).

Do ponto de vista teórico, todos os textos se caracterizam pela presença desse terceiro elemento que se agrega à relação clássica autor/narrador [...] constrói a identidade de um sujeito que só tem existência na e pela instituição literária, como o adven-

to da teoria espírita, temos a categoria de um autor-modelo, cuja existência situa-se no “além” [...] A questão da autoria, então, se desloca de um único sujeito físico para uma multiplicidade de sujeitos enunciadore. Se o autor é Chico Xavier, ou sua personalidade desdobrada, ou algo ainda não definível, continuamos contando com a categoria autoral, pois ela permite que os textos se agrupem segundo estilos que envolvem a escolha de assuntos, linguagem, forma, submetidos a padrões de um registro culto e literário (De Oliveira 126).¹⁵

Estamos, pues, ante un proceso de escritura entendible para un público familiarizado con el espiritismo, pero excepcional al ámbito literario-académico. La literatura espiritista comenzaría a ganar lectores, explica el profesor y periodista Luís Olímpio Teles de Menezes (fundador del primer periódico y centro espírita en Brasil), al grado de generar preocupación en la Iglesia católica brasileña:

Muito embora as práticas mediúnicas —ou fenômenos de comunicação com espíritos—, já fizessem parte da cultura religiosa do país, era a primeira vez que elas interessavam, de forma

¹⁵ “Desde el punto de vista teórico, todos los textos se caracterizan por la presencia de ese tercer elemento que se agrega a la relación clásica autor-narrador [...] construye la identidad de un sujeto que sólo tiene existencia en y por la institución literaria, como la llegada de una teoría espiritual, tenemos la categoría de un autor-modelo, cuya existencia se sitúa en ‘el más allá’ [...] La cuestión de la autoría, entonces, se desplaza de un único sujeto físico hacia una multiplicidad de sujetos enunciadore. Si el autor es Chico Xavier, o su personalidad desdobrada, o algo aún no definido, continuamos contando con la categoría autoral, pues ella permite que los textos se agrupen según estilos que tienen que ver con la selección de temas, lenguaje, forma sometidos a padrones de un registro culto y literario”.

significativa, aos setores das camadas médias e letradas. Anteriormente, as práticas mediúnicas eram consideradas “coisa de negro” e não chegavam a despertar, de modo tão enfático, uma reação por parte da Igreja (Soares “Orientação” 2).¹⁶

De hecho, el Censo Demográfico del 2010, realizado por el Instituto Brasileño de Geografía y Estadística, contabilizó 3.84 millones de practicantes de la religión espiritista,¹⁷ lo que la convirtió en la tercera más importante del país (Fernandes 5; Gulão 2). Es pertinente apuntar aquí también que el Censo del 2022 aún no tiene datos disponibles en este rubro, aunque cifras no oficiales estiman que cerca de 20 millones de personas son adeptos al espiritismo en esta nación, pues ahí se incluirían católicos no activos y gente con buena educación que nunca admitiría públicamente dicha devoción/simpatía (Premack 65).

El investigador Maurício S. Neubern resalta, en su artículo “Chico Xavier and the Sacred Experience: a Semiotic and Ethnopsychological Perspective”, que este famoso médium fungió como agente de inserción del cristianismo en el seno del espiritismo brasileño, lo cual no ocurrió en Francia con el espiritismo kardeciano:

On many occasions, the Sacred manifests itself through human intermediaries, especially those who, within specific

¹⁶ “Aunque las prácticas mediúnicas —o el fenómeno de comunicarse con espíritus— ya formaban parte de la cultura religiosa del país, ésta era la primera vez que interesaban, de forma significativa, los sectores de las clases medias y educadas. Anteriormente, las prácticas mediúnicas eran consideradas ‘cosa de negro’ y no habían suscitado una respuesta tan contundente por parte de la Iglesia”.

¹⁷ Censo Demográfico 2010. População residente por religião, *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*.

machineries, are imbued with a spiritual mission [...] These figures become signs of the Sacred for their communities, not Only due to social recognition; they also acquire the support of the machinery to which they connect. This means that ordinary or extraordinary events around these people tend to be viewed from a spiritual perspective, and spiritual narratives tend to become dominant in their lives (305).¹⁸

Xavier supo deslindarse desde su juventud de controversias y señalamientos atribuidos a la avaricia o el enriquecimiento ilícito, no aprovechándose de su condición de “elegido”. Esta cualidad también sería subrayada por el autor espiritual en *Nosso Lar*: “Nem todos os encarnados se agrilhoam ao solo da Terra. Como os pombos-correio que vivem, por vezes, longo tempo de serviço, entre duas regiões, espíritos há que vivem por lá entre dois mundos” (Xavier 265).¹⁹

Además, en el capítulo 42, titulado “A palavra do Governador”, se observa otra intertextualidad,²⁰ donde el mayor jerarca de la ciudad espiritual retoma el Evangelio de Mateo (24:6)

¹⁸ “En muchas ocasiones, lo Sagrado se manifiesta a través de intermediarios humanos, especialmente aquellos que, dentro de mecanismos específicos, están imbuidos de una misión espiritual [...] Estas figuras se convierten en signos de lo Sagrado para sus comunidades, no solo por el reconocimiento social; también adquieren el apoyo de la maquinaria a la que se conectan. Esto significa que eventos ordinarios o extraordinarios alrededor de estas personas tienden a ser vistos desde la perspectiva espiritual y narrativas espirituales tienden a ser dominantes en sus vidas”.

¹⁹ “No todos los encarnados se encadenan al suelo de la Tierra. Como palomas mensajeras que viven, a veces, en servicio mucho tiempo, entre dos regiones hay espíritus que viven por ahí entre dos mundos”.

²⁰ “La teoría reciente ha defendido que las obras literarias se crean a partir de otras obras, son posibles gracias a obras anteriores, que las nuevas integran, repiten, debaten o transforman” (Culler 46).

para literalmente advertir: “E ouvireis falar de guerras e de rumores de guerras; olhai, não vos assusteis, porque é mister que isso tudo aconteça, mas ainda não é o fim” (Xavier 233).²¹ Con esto, el narrador designado se convierte además en portador de un mensaje proveniente del “livro luminoso” más importante para la fe cristiana.

Toda proporción guardada, se podría decir que así como en *La Biblia* “Jesucristo envió a su ángel para dar a conocer la revelación a su siervo Juan, a quien por su parte da fe de la verdad, escribiendo todo lo que vio, a saber, la palabra de Dios y el testimonio de Jesucristo” (Apocalipsis 1:1-2), en Brasil, el hijo de un modesto vendedor de billetes de lotería y una ama de casa católica y piadosa (Lewgoy 56) estaba llamado a cumplir una misión que lo distinguiría cada vez más de los canalizadores mundanos.

El médium minero se caracterizó por modelar la imagen de alguien “pequeño y sin importancia, una simple pieza que actúa en servicio de fuerzas superiores” (Neubern 312) y alejarse también del “bajo espiritismo” (Lewgoy 83); este último entendido como práctica sospechosa y desleal ligada a la charlatanería, la superchería y la explotación de la credulidad popular. Xavier atribuyó todo el mérito de su labor a los “buenos espíritus y a Jesucristo” (Neubern 309), lo cual se tradujo en una mayor devoción y credibilidad hacia su persona gracias a sus dones de “psicofonía, clarividencia y sanación” (Neubern 309), sumados a la psicografía aquí abordada.

La literariedad de *Nosso Lar* no es objeto de estudio de este trabajo, aunque es preciso apuntar que sí fue motivo de deba-

te cuando el autor espírita canalizado era el escritor, periodista y político Humberto de Campos en la obra *Brasil, coração do mundo, pátria do evangelho* (1938), pues aunque existía la convención de una doble autoría, para las leyes brasileñas Francisco Cândido Xavier es el artífice de la obra y, por consiguiente, titular de los derechos patrimoniales.

A finales de los años treinta, el canalizador enfrentó una demanda por parte de la viuda de De Campos, en la que le fueron reclamados los derechos autorales de *Brasil, coração do mundo, pátria do evangelho* y otras obras canalizadas del connotado personaje (Lewgoy; Tadvald; De Oliveira), pues alegaba que se trataba de obras “póstumas” de un autor que en 1919 ingresó a la Academia Brasileña de las Letras. Sin proponérselo, esta demanda ratificaría ante sus lectores la posición de Xavier como narrador designado y contribuiría a corroborar, en cierta medida, la “autenticidad” de los textos obtenidos mediante el método psicográfico.

El juez encargado del caso resolvió entonces que los derechos autorales pertenecían al autor “con vida” de la obra, sin pronunciarse por el reconocimiento —o no— de su mediumnidad. Dada la repercusión que tuvo el caso en la prensa, la división Editorial de la FEB decidió sustituir en futuras impresiones de la obra el nombre de De Campos por el pseudónimo “Hermano X” (Lewgoy 60). El caso inspiró, además, la posterior edición de libros como *A psicografia ante os tribunais*, de Miguel Timponi, y *A psicografia como prova no processo penal: o risco de ofensa à paridade de armas*, de Braulio Brasil de Almeida.

Curiosamente, en la obra *Crônicas de além-túmulo*, de 1937, y donde Xavier también psicografió a De Campos, el autor espiritual estableció en su prefacio el hecho de que “poucos espírituais, na Terra, são suscetíveis de considerar a possibilidade de escreverem um livro depois de ‘mortos’. Eu mesmo, em toda a

²¹ “Ustedes oirán de guerras y de rumores de guerras, pero procuren no alarmarse. Es necesario que eso suceda, pero no será todavía el fin” (*Santa Biblia* 574).

bagagem de minha produção literária no mundo, nunca deixei transparecer qualquer laivo de crença nesse sentido” (7).²² Y, todavía más, externó desde entonces su postura con respecto al litigio en materia de derechos de autor que años más tarde tendría lugar:

A lei já não cogita mais da minha existência, pois, do contrário, as atividades e os possíveis direitos dos mortos representariam séria ameaça à tranquilidade dos vivos [...] posso agora dar o volume sem retribuição monetária. O médium está satisfeito com a sua vida singela, dentro da pauta evangélica do “daí de graça o que de graça recebestes (9-10).²³

Conviene precisar que desde el lanzamiento de su primera obra psicografiada, titulada *Parnaso de além-túmulo* (1932), Xavier cedió los derechos correspondientes de dicho volumen — obra futura—²⁴ a favor de la FEB. Nunca aceptó “pago, reconocimiento o beneficio” de los textos canalizados (estimados en millones de dólares y dedicados por completo a obras de caridad), lo cual complementó con una vida personal dedicada “en

²² “Pocas personas espirituales en la Tierra son susceptibles de considerar la posibilidad de escribir un libro después de ‘muertos’. Yo mismo en todo mi bagaje de producción literaria en el mundo nunca revelé rastro alguno en ese sentido”.

²³ “La ley ya no considera mi existencia, pues de lo contrario las actividades y los posibles derechos de los muertos representarían una grave amenaza para la tranquilidad de los vivos [...] puedo ahora entregar el volumen sin compensación económica. El médium se conforma con su vida sencilla dentro de la pauta evangélica de ‘dad de gracia lo que de gracia recibisteis’”.

²⁴ Entre sus obras publicadas se encuentran títulos como *A caminho da luz, Ação e reação, Crianças no além, Entre dois mundos, Há 2000 anos, Jesus no lar, Livro da esperança* y *O pão nosso*.

extremo” a sus semejantes, convirtiéndose en una celebridad nacional (Neubern 309).

Elementos que constroem e aproximam a figura de Chico Xavier a de um “santo”. Tal imagem se consagra a partir dos anos 1950, devido muito à ética de humildade e caridade que perpassa a figura do médium [...] a obra de Chico Xavier, ao formar um conjunto próprio de referência e ao possuir um mecanismo de divulgação bem estruturado, contribuiu para consolidar um espiritismo brasileiro autônomo com relação ao espiritismo francês (Tadvald 195).²⁵

Se estima que a lo largo de su existencia auxilió a más de un millón de personas (quienes acudían a su domicilio en la ciudad de Uberaba o fueron visitados por él) y fundó cerca de 2 mil instituciones de caridad; psicografió alrededor de 10 mil cartas y alrededor de 412 libros (Zir 3), los cuales hasta el 2022 habían establecido una marca de 58 millones de copias vendidas (Fernandes y Duarte 4). Todo ello redundó en el culto y respeto hacia su persona, transformándolo en referente indiscutible del espiritismo en Brasil.

Al igual que en *Brasil, coração do mundo...*, en *Nosso Lar* de nuevo se tomó la decisión de usar un apelativo, y no el nombre real del espíritu que dictó la obra, para identificar al enunciador, o “reportero del más allá” (Melo 144), a fin de evitar suscepti-

²⁵ “Elementos que construyen y acercan la figura de Chico Xavier a la de un ‘santo’. Tal imagen se consagra a partir de los años 1950 debido en gran parte a la ética de humildad y caridad que sobrepasa la figura del médium [...] la obra de Chico Xavier, al formar un conjunto propio de referencia y al poseer un mecanismo de divulgación bien estructurado, contribuyó a consolidar un espiritismo brasileño autónomo con relación al espiritismo francés”.

bilidades con parientes encarnados del médico Oswaldo Cruz, quien extraoficialmente se dice es el verdadero autor espiritual (Lewgoy 98), además de posibles querellas sobre los derechos autorales correspondientes.

De esta manera, se ha aseverado también que Xavier logró, a lo largo de toda su trayectoria, que en Brasil los muertos escribieran libros y, todavía más, los vendieran (Premack). En ese mismo sentido, se dijo que a partir de “la voz de los propios muertos”, y gracias a su intermediación, los lectores han tenido conocimiento de la “vida” de los espíritus tras la muerte del cuerpo físico (Araujo y De Jesús 3).

Con su estatus ya de *best seller*, *Nosso Lar* sumó en 2010 una adaptación cinematográfica dirigida por Wagner de Assis, coproducida por el consorcio brasileño Globo y la división Cinema de la FEB, con distribución de la 20th Century Fox, la cual tuvo un presupuesto récord de 20 millones de reales (que al tipo de cambio de entonces equivaldrían a unos 11 millones de dólares²⁶), según datos del sitio especializado Internet Movie Database.

En la cinta homónima²⁷ se aprecia a Emmanuel (espíritu mentor de Xavier) decirle a un habitante de la ciudad espiritual que se encontraba en el Ministerio de Comunicación: “Você aguarda, quando tiver a permissão para ditar, eu aviso. Temos um irmão encarnado que está pronto a psicografar todas as mensagens que possamos enviar” (De Assis, *Nosso Lar*,

36:44).²⁸ Con este diálogo se justifica en dicha trama —por medio de una intertextualidad— la figura del narrador designado que canalizó la obra base del guion.

También puede inferirse que, dado que la producción del filme aconteció 66 años después de la escritura del texto, sería ésta una especie de consolidación/reconocimiento a la figura de Xavier en la sociedad brasileña, pues la historia original sufrió modificaciones para explicar-justificar la presencia de canalizadores-médiums serios y avalar su misión de difundir en el plano terrenal lo concebido en el más allá.

De esta manera, el narrador designado se convierte en personaje de la adaptación cinematográfica, pero además el argumento cumple la función de metatexto²⁹ de *Nosso Lar*, de tal suerte que vemos en la cinta a Luiz (interpretado por Renato Prieto) concluir la redacción de un libro (presumiblemente la obra objeto de este análisis), el cual fue revisado después por Emmanuel (Werner Schünemann) y el gobernador (Othon Bastos):

Governador

Você sabia desse texto?³⁰

Emmanuel

Eu não podia imaginar que o despertar pudesse ser tão intenso.³¹

²⁸ “Espera, cuando tengamos el permiso para dictar, te aviso. Tenemos un hermano encarnado que está listo para psicografar todos los mensajes que podamos enviar”.

²⁹ “Serie de condiciones que preconstituyen la producción y la lectura de un texto dentro de una estructura social dada” (Beristáin 326).

³⁰ “¿Sabías de este texto?”.

³¹ “No me podía imaginar que el despertar pudiera ser tan intenso”.

²⁶ Según el precio promedio del dólar con respecto al real brasileño en 2010, obtenido en la página web <https://www.dineroeneltiempo.com/divisas/usd-brl/historico>

²⁷ O espírita. “Filme Espírita Nosso Lar, Completo em HD”. *YouTube*.

Casi al término del filme, cuando Luiz retorna a *Nosso Lar*, después de haber cumplido una misión en el plano terrestre, se menciona que ya tienen un “amigo en la Tierra” para contribuir en la labor de “los libros”. Es entonces que abiertamente se menciona el nombre de Chico Xavier para luego concluir con la frase “que Dios lo bendiga” (De Assis, *Nosso Lar*, 1:40:37).

Previo a los créditos finales, aparecen en pantalla tres *inserts* de texto que destacan: 1) “André Luiz segue seu trabalho como servidor na Colônia Nosso Lar até os dias de hoje”,³² 2) “Escreveu 16 livros junto com o Médiun Chico Xavier sobre a vida no mundo espiritual”³³ y 3) “A Chico Xavier, André Luiz e aos habitantes de Nosso Lar”.³⁴ Ello corrobora que para entonces la figura del narrador designado ya ha traspasado, y con creces, su función expositiva a nivel literario.

En 2024, la cinta tuvo su secuela en la pantalla grande bajo el título *Nosso Lar 2 - Os mensageiros* (título del segundo volumen de la serie *André Luiz*), y para 2025 el sitio web de la FEB ya promovía la filmación de la tercera cinta de la saga, titulada *Nosso Lar 3 - Vida eterna*, lo cual confirma la aceptación que ya tuvieron las dos primeras versiones y corrobora la gran rentabilidad de la obra base, que para 2019 ya iba en su 64 edición y se había diversificado en productos literarios alternos y adaptaciones para la tv:

They have been translated into many languages, including Greek, Japanese, and Braille. His *Nosso Lar* [...] is probably

³² “André Luiz continua su trabajo como servidor en Nosso Lar hasta el día de hoy”.

³³ “Escribió 16 libros junto con el médium Chico Xavier sobre la vida en el mundo espiritual”.

³⁴ “Para Chico Xavier, André Luiz y los habitantes de Nosso Lar”.

the biggest psychographic hit ever. More than sixty Brazilian editions have been printed and nearly 2 million copies sold (Premack 62).³⁵

En el sitio web de la Editorial de la FEB³⁶ se puede constatar que *Nosso Lar* está disponible en versiones en español, francés, inglés, italiano, finlandés y alemán, así como una versión para niños y otra más denominada *Nosso Lar: o livrinho divertido*, que incluye un tablero que permite visitar la ciudad espiritual, subirse al aerobús y ganar *bônus*-hora para ser el primero en regresar a la Tierra.³⁷

En su artículo “Circulação e recepção da literatura psicografada a partir da coleção à vida no mundo espiritual (1944-1968), de Chico Xavier”, Soares apunta que desde los años setenta la televisión brasileña incorporó a sus contenidos las denominadas *telenovelas espirituales*, gracias al éxito que tuvieron títulos como *A viagem* (producida en 1975 y otra más en 1994), *O profeta* (1977 y 2006) y *Escrito nas estrelas*³⁸ (2010), el argumento de esta última tiene referencias directas a la trama de *Nosso Lar*.

La credibilidad y popularidad del médium había alcanzado para entonces niveles sin precedentes en su país: En su artículo “Dead man talking”, Laura Premack detalla que en 1971 tres cuartas partes de la teleaudiencia brasileira sintonizó el programa

³⁵ “Ellos han sido traducidos a muchos idiomas, incluyendo griego, japonés y braille. *Nosso Lar* es probablemente el mayor éxito psicografiado de todos los tiempos. Más de 60 ediciones brasileñas han vendido alrededor de 2 millones de copias”.

³⁶ www.febeditora.com.br

³⁷ <https://www.febeditora.com.br/nosso-lar--o-livrinho-divertido--novo-formato-> (consultada 17 de marzo de 2025).

³⁸ Mismo año de producción de la película *Nosso Lar*.

ma *Pinga-Fogo* para atestiguar una entrevista de cuatro horas de duración que le hicieron al médium, la cual se considera una de las emisiones de mayor audiencia en la historia de Brasil. Asimismo, añade la escritora, en 1981 más de 2 millones de personas firmaron una petición que buscaba la nominación de Xavier al Premio Nobel de la Paz, galardón que finalmente recibió el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. También resalta que para los brasileños es sorprendente el hecho de que los extranjeros no conozcan aún a su ícono nacional.

En 2002, continúa Premack, el entonces presidente Fernando Henrique Cardoso decretó tres días de luto nacional por el fallecimiento de quien fuera considerado “un gran líder espiritual, quien era amado y admirado a lo largo de la nación” y quien “dejó su marca en los corazones de todos los brasileños” (Premack 63). Todavía más: en 2006, la *Revista Época*, de circulación nacional, lanzó la convocatoria para encontrar “al brasileño más grande de la historia”, concediéndole el primer puesto a Xavier, luego de que su nombre se impusiera al futbolista Pelé, entre otras grandes personalidades.

En 2012, el programa de televisión *O maior brasileiro de todos os tempos*, producido por la cadena SBT, otorgó de nueva cuenta a Xavier el primer puesto, luego de que por votación popular superara a leyendas como el padre de la aviación Santos Dumont (segundo lugar), el piloto Ayrton Senna (sexto lugar) y el arquitecto Oscar Niemeyer (séptimo lugar).

En conclusión, Chico Xavier tuvo la particularidad de haber psicografiado obras de múltiples autores espirituales a lo largo de su existencia, hecho que lo transformó —sin pretenderlo— en un *autor* reconocido a nivel internacional. Este acto de intermediación lo convirtió en narrador designado de gran prestigio y respetabilidad.

Su reconocimiento como “escritor” se debe a la trascendencia de sus textos: haber psicografiado obras de Humberto de Campos lo convirtió en objeto de litigio en materia de derechos de autor (concediéndole la titularidad de la obra por ser el autor con vida), otras canalizaciones suyas fueron aceptadas como pruebas en juicios penales y, la gran mayoría, fueron mensajes que seres del más allá dirigieron a particulares encarnados. A ello se suma el hecho de que vivió una vida consagrada en pleno al servicio a sus semejantes sin esperar retribución alguna.

Con Xavier, la figura del narrador designado alcanzó niveles de aceptación y reconocimiento sin precedentes en su país, mismos que lo llevaron a ser objeto de culto y colocarlo en importancia por encima de los autores espirituales que psicografió. De esta manera, contribuyó a la consolidación de lo que ha sido denominado el *espiritismo a la brasileña*, convirtiéndose en “el mayor protagonista del kardecismo en el Brasil moderno” (Legwoy 55).

En *Nosso Lar*, la autoría dual quedó dilucidada a través de un “pacto fantasmático” (Lejeune 83) que establecía desde el inicio la cocreación de contenido de André Luiz y la narración designada-psicografiada de Xavier, lo cual completó la fórmula de este *sui generis*, ejercicio narrativo que combinaba el plano terrenal con la dimensión del más allá.

Generador de ganancias millonarias y diversos productos derivados de su función como intermediador, de los cuales nunca tuvo control ni beneficio, la obra del médium se ofrece como una veta a explorar, donde disciplinas como la psicología, la etnografía y los estudios literarios han comenzado a hacer su labor.

Finalmente, podemos observar que si bien la psicografía no era una novedad para los seguidores del espiritismo en Brasil durante el siglo xx, sí lo fue la presencia de Chico Xavier como intermediador, pues alcanzó niveles de idolatría sin precedentes

en dicha nación, amén de representar un potencial editorial hasta entonces desconocido: sus libros no sólo fueron éxito de ventas, sino también inspiraron productos alternos en cine y televisión, los cuales al día de hoy todavía generan ganancias millonarias.

Referencias

- Araujo Vieira, Marina y Silvana María de Jesus. “Tradução de textos religiosos: um corpus paralelo do livro Nosso lar, de Chico Xavier”. *Horizonte Científico*, vol. 7, núm. 1, 2013, pp. 1-24.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, 2018.
- Cardena, Etzel. “Chico Xavier: medium of the century”. *The Journal of Parapsychology*, vol. 74, núm. 2, 2010, pp. 398-402.
- Conan Doyle, Arthur. *História do espiritismo*. Ed. E-book. https://drive.google.com/file/d/0B-NknIT1Z7NonghBeFpnZwh-HOEE/view?resourcekey=0-dgl0NszwovdUfmHm_m6jlg.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Austral, 2022.
- Da Silveira, Ana Luiza y Patricia Viana Belam. “Análise comparativa da obra espírita Nosso Lar e duas de suas versões em língua inglesa”. *TradTerm*, vol. 31, octubre de 2018, pp. 112-135.
- De Oliveira Lignani, Angela María. “Inscrições discursivas: a escrita de Chico Xavier”. *Em Tese*, vol. 5, 2002, pp. 121-129.
- Fernandes Martins, Jander y Vitória Duarte Wingert. “André Luiz, um herói espírita? Explorando a coleção ‘A vida no mundo espiritual’ de Chico Xavier”. *Revista Brasileira de História das Religiões*, vol. 17, núm. 51, 2024, pp. 1-25.

Fernandes de Barros, Brasil. “O crescimento do aspecto religioso do Espiritismo no Brasil no Século xx e xxi”. *HORIZONTE. Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, vol. 22, núm. 67, e226710, 2024, pp. 1-24.

Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Ediciones literales, 2010.

García Peinado, Miguel A. *Hacia una teoría general de la novela*. Arco Libros, 1998.

Gulão Pimentel, Marcelo. “Allan Kardec: vida, ideias, obras e influências”. *HORIZONTE. Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, vol. 22, núm. 67, e226702, enero-abril de 2024, pp. 1-10.

Gulão Pimentel, Marcelo, Klaus Chaves Alberto y Alexander Moreira-Almeida. “Allan Kardec’s theories and methods to investigate the nature of psychical experiences”. *History of Psychiatry*, vol. 36, núms. 1-3, 2025, pp. 38-56.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion, 1994.

Lewgoy, Bernardo. “Chico Xavier e a cultura brasileira”. *Revista de Antropologia, São Paulo, USP*, vol. 44, núm. 1, 2001, pp. 53-116.

Melo Medeiros, Alexsandro. “Política além da vida: o romance espírita Nosso Lar e a ideia de organização política e social na vida após a morte”. *Letras Escreve*, vol. 8, 2018, pp. 141-150.

Michaelis On-line. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Editora Melhoramentos, 2015. <https://michaelis.uol.com.br/>

Neubern, Maurício. “Chico Xavier and the Sacred Experience: a Semiotic and Ethnopsychological Perspective”. *International Journal of Latin American Religions*, vol. 6, núm. 2, 2022, pp. 299-322.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. UNAM/Siglo XXI, 2019.

Premack, Laura. “Dead man talking”. *Boston Review*, vol. 40, núm. 2, marzo-abril de 2015, pp. 62-67.

- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI, 2024.
- Sanoja Cáceres, Ronald. “Espiritismo y literatura femenina latinoamericana (1874-1920): estrategias de inserción y comercialización editorial en Josefa Díaz y Zilda Gama”. *(an)ecdótica*, vol. 9, núm. 1, 2025, pp. 149-159.
- Soares, Ana Lorym. “A ‘orientação pelo evangelho’ e a consolidação do espiritismo no Brasil (1860-1940)”. *História em reflexão*, vol. 7, núm. 14. UFGD–Doutorados, julio-diciembre de 2013.
- _____. “Circulação e recepção da literatura psicografada a partir da coleção A vida no mundo espiritual (1944-1968), de Chico Xavier”. *Albuquerque: Revista de História*, 11(21), enero-junio 2019, pp. 40-57.
- Santa Biblia*. Vida, 2018.
- Tadvald, Marcelo. “Lewgoy, Bernardo. O grande mediador: Chico Xavier e a cultura brasileira”. *Bauru: EDUSC*, núm. 13, 2005, pp. 93-196.
- Zir, Alessandro. “A escrita do outro Mundo e o outro mundo da escrita: Chico Xavier, o filme”. *Artciencia.com. Revista de Arte, Ciência e Comunicação*, núm. 15, mayo-noviembre de 2012, pp. 1-6.
- Xavier, Francisco Cândido. *Nosso Lar*. 45ª ed. Federação Espírita Brasileira, 1970.
- _____. *Crônicas de além-túmulo*. Nascente, 1937.

Videografía

- O Espírita. “Filme Espírita *Nosso Lar*, Completo em HD”. *YouTube*. www.youtube.com/watch?v=kv-7As9ufMA (consultado el 2 febrero de 2025).

Posiciones enunciativas en la narración

Enunciative positions in narration

MARÍA ISABEL FILINICH

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA, MÉXICO

marisafilinich@gmail.com

Resumen: El proceso de enunciación es abordado aquí desde la perspectiva de las posiciones adoptadas por la instancia de discurso ante lo enunciado. Para este fin, se toma como criterio de análisis el eje que va de la máxima distancia, pasando por la proximidad hasta la asunción enunciativa. El propósito de desarrollar este enfoque de la enunciación es expandir el campo de observación de los procesos de enunciación de las huellas de la subjetividad hacia otros aspectos, tales como la consideración de fuentes plurales de enunciación, la *ausentificación* del sujeto, la modalización y el diálogo entre discursos, los cuales modelan posiciones diversas e inciden en la significación de los textos.

Palabras clave: distanciamiento enunciativo, proximidad enunciativa, asunción enunciativa, fuentes de enunciación, identidad narrativa.

Abstract: The process of enunciation is approached here from the perspective of the positions adopted by the discourse instance in relation to what is enunciated. To this end, the criterion of analysis is the axis that runs from maximum distance, through proximity, to enunciative assumption. The purpose of developing this approach to enunciation is to expand the field of observation of the processes of enunciation from the traces of subjectivity to other aspects, such as the consideration of plural sources of enunciation, the deletion



of the subject, modalization and the dialogue between discourses, which shape different positions and influence the meaning of texts.

Keywords: enunciative distancing, enunciative proximity, enunciative assumption, sources of enunciation, narrative identity.

Recibido: 14 de noviembre de 2025

Aprobado: 12 de enero de 2026

DOI: 10.15174/rv.vi9i38.878

Introducción

Con el afán de comprender los rasgos que asumen los procesos de enunciación en textos narrativos, exploro, en este trabajo, las posiciones diversas que pueden adoptar las instancias enunciativas con respecto a lo enunciado.

Como sabemos, en el dominio de los estudios lingüísticos y semióticos, la enunciación comenzó a abordarse como una cuestión que permitía introducir en la reflexión sobre el lenguaje el problema de la subjetividad (Benveniste *Problemas I*; Kerbrat-Orecchioni). Así, Benveniste (*Problemas I*; *Problemas II*) sentó las bases de una concepción sobre el sujeto como efecto de su propio discurso y señaló la *deixis*, la polaridad entre la primera y segunda personas gramaticales, la expresión de la temporalidad y las modalidades como fundamentos lingüísticos de la subjetividad.

Pero el concepto mismo de *sujeto*, entendido como una instancia homogénea (racional y consciente, fuente única de su discurso) fue puesto en cuestión tanto por el psicoanálisis (la escisión del sujeto en consciente, preconsciente e inconsciente de la primera tópica freudiana o la división del aparato psíquico

entre el yo, el ello y el superyó de la segunda tópica; Laplanche y Pontalis) como por la lingüística (la distinción, por ejemplo, entre sujeto modal y sujeto hablante en Charles Bally, o entre locutor y enunciadore en Oswald Ducrot, o la “exterioridad constitutiva” del sujeto en Jacqueline Authier-Revuz) y por los mismos estudios literarios (la polifonía en Mijail Bajtín). De instancia homogénea, el sujeto pasa a ser concebido como una instancia heterogénea, como un lugar atravesado por discursos que provienen de diversas fuentes.

Además, los estudios semióticos sobre el proceso de enunciación (Fontanille) fueron mostrando que la enunciación, a su vez, excede el efecto de subjetividad que puede producir, expandiendo su dominio sobre otras dimensiones del discurso. En este sentido, Denis Bertrand, en un trabajo sobre los presupuestos sensibles de la enunciación titulado “Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne”, propone, como punto de partida de su reflexión, una “tripartición del campo enunciativo” que comprende distintas dimensiones: una *dimensión personal*, que hace referencia al yo e integra tanto la experiencia inteligible como la corporal, sensible, del sujeto; una *dimensión interpersonal*, que remite a la relación de alteridad, intersubjetiva, relación entre el hacer persuasivo del yo y el hacer interpretativo del tú; y una *dimensión impersonal o transpersonal*, que alude al repertorio de prácticas enunciativas almacenadas en la memoria de una cultura (mediante tipos discursivos, géneros, estereotipos, figuras) que cada uso del discurso puede reproducir, transformar, exhibir, adoptar, cuestionar, innovar, etcétera.

Esta descripción del campo enunciativo como articulación de dimensiones diversas (y no sólo remitido a una dimensión *personal* o subjetiva del discurso) implica que el modo y el grado de presencia de cada una de estas dimensiones en los discursos realizados es variable, según lo muestra el mismo Bertrand

en el análisis mencionado de un pasaje de uno de los *Ensayos* de Montaigne titulado “De la experiencia” (*Ensayos*, libro III, cap. 13). Bertrand explica cómo, en este texto, la enunciación oscila entre dos polos opuestos: por una parte, la *indistinción enunciativa* (borramiento del yo en los momentos de predominio de la dimensión impersonal, sobre todo mediante la proliferación de citas) y, por otra, la *encarnación enunciativa* (cuando predomina la dimensión personal de la experiencia sensible del yo a través del efecto de la palabra sobre el cuerpo enfermo).

Considero que estas tres dimensiones permiten ordenar el campo heterogéneo de los aspectos involucrados en la conformación de las escenas enunciativas presentes en los relatos y, a partir de esta base, quisiera plantear la posibilidad de reconocer distintas *posiciones* de la enunciación frente a lo enunciado, que van desde el *distanciamiento* a la *asunción*, pasando por la *proximidad* enunciativa. Para reconocer estas calas en una gradación de posiciones de las cuales sobresalen, en una primera aproximación, estas tres, será necesario observar qué aspectos caracterizan a cada una de ellas.

El distanciamiento enunciativo

La forma más evidente de la toma de distancia del sujeto con respecto a su discurso y, en el caso del relato, del narrador con respecto a la historia que cuenta, es aquella que Robert Vion (cit. por Rabatel) ha llamado *borramiento enunciativo*. Esta estrategia, según Vion, permite al locutor (diríamos nosotros, al narrador) “dar la impresión de que se retira de la enunciación, que objetiviza su discurso al borrar no sólo las marcas más manifiestas de su presencia (los embragues) sino también el marcaje de toda fuente enunciativa identificable” (Rabatel s/p).

Es necesario acentuar, en esta definición, la expresión “dar la impresión”: se trata, evidentemente, de construir un simulacro por el cual el discurso *parece* fluir independientemente de toda toma de posición enunciativa, pero claro está que la *ausentificación* del sujeto produce un posicionamiento que tiene una fuerte carga semántica. El borramiento enunciativo (que preferiría llamar *ausentificación del sujeto*, dado que la ausencia de ciertas marcas subjetivas no conlleva la desaparición de huellas del proceso de enunciación) designa un polo extremo en la toma de distancia que se puede ejemplificar con el discurso científico, en el que las convenciones del género han instaurado este rasgo como garantía de efecto de sentido de *verdad*. Pero podemos pensar que la toma de distancia tiene sus grados y sus distintas formas de manifestarse, no solamente mediante la ausencia de marcas deícticas y de fuentes de enunciación.

En la narración, varios procedimientos producen el efecto de que la historia “se cuenta sola”, de que el discurso es transparente y muestra un mundo “tal como es”. Así, la llamada por Genette (*Figures III*) *focalización cero*, que designa una narración sin un ángulo focal definido, esa mirada omnipotente que todo lo sabe y todo lo ve, emula, en el relato, la asepsia del científico. (También puede, en ciertos casos, producir el efecto de distanciamiento la *focalización externa* —la llamada narración objetiva— en que sólo se da cuenta de lo perceptible y no hay acceso a la interioridad de los personajes). Ciertamente es difícil sostener todo un relato con este distanciamiento extremo, sin embargo, hay momentos que favorecen esta toma de posición. Así, los momentos en que predomina la descripción pueden ser propicios para producir el efecto de que se nos presenta un mundo “tal como es”, sin toma de posición. Veamos el siguiente fragmento descriptivo de la novela *Balún Canán*, de Rosario Castellanos:

En el horno de barro las criadas están cociendo el pan; amarillo, cubierto con una capa ligeramente más oscura, sale, oliendo a abundancia, a bendición, a riqueza. Lo guardan en grandes canastos, acomodándolo cuidadosamente para que no se desmorone y cubriéndolo con servilletas blancas y tiesas de almidón.

Allá están las planchas de fierro, pegando su mejilla con la de la brasa, las dos fundidas en un mismo calor, como los enamorados. Hasta que una mano las separa. Humean entonces las sábanas que no han perdido su humedad. Sueltan esa fragancia de limpieza, esa memoria de sus interminables siestas bajo el sol, de sus largos oreos en el viento.

Hasta el fondo del traspatio están beneficiando un cerdo que mataron muy de madrugada. La manteca hierve ahora y alza humo espeso y sucio. Cerca, los perros lamen la sangre que no ha acabado de embeber la tierra. Los perros de lengua ávida, acezantes al acecho de los desperdicios, gruñidores entre los pies de los que se afanan.

La casa parece una colmena, llena de rumores y de trabajo (Castellanos 60).

En una primera aproximación, aquí se puede observar la típica descripción de una escena que muestra el despliegue de las actividades domésticas de una casa de campo. La ausencia de marcas de primera persona, de verbos de percepción, de modalizadores, producen el efecto de transparencia de un discurso que muestra la evidencia de un conjunto de acciones perceptibles para cualquier mirada. Estas marcadas ausencias de huellas de la enunciación configuran el simulacro del *borramiento enunciativo* caracterizado por Vion, como decíamos, no sólo por la falta de embragues, sino también por la omisión de toda fuente enunciativa. Sin embargo, el fragmento presenta también otros

procedimientos no menos abundantes y que se vinculan con el modo de dar entrada a las acciones descritas en el discurso: aquí, las acciones parecen emerger de una fuente difusa, los agentes quedan en la sombra, sea por la pluralización (“las criadas”), por las sinécdoques (“una mano”, “los pies”), por cierta dinamización de los objetos (las planchas, las sábanas) que ocupan el lugar de sujetos gramaticales de los enunciados que los contienen. Esta estetización de la vida doméstica que nos ofrece una imagen idílica en la que el esfuerzo del trabajo es reemplazado por los beneficios que reciben quienes gozan de sus frutos, conduce a pensar que la selección efectuada por la actividad descriptiva está lejos de mostrarnos un mundo “tal como es”. Diríamos que más bien se nos presenta un mundo tal como es percibido por los beneficiarios de un orden social que los ha colocado del lado del poder: se desdibujan los agentes del trabajo, sus figuras quedan “cortadas” por las sinécdoques o difuminadas por la pluralización y la animación de objetos, y el discurso se solaza en el aspecto contemplativo, estético, de esas mismas acciones.

Nos preguntamos, entonces, ¿qué conlleva este posicionamiento de *ausentificación* del sujeto que produce el efecto de transparencia del discurso, de mostración de lo evidente, de naturalización de lo descrito? Si un sujeto (pensado en términos de lo que el “yo” de la enunciación designa) no se hace cargo, no asume aquello que pone en la escena del discurso, ese vacío que produce el ocultamiento del yo hace emerger una pluralización en la posición enunciativa que llena el lugar dejado vacante por el yo. Así, en el fragmento citado, observábamos un conjunto de procedimientos discursivos que ponen de manifiesto una perspectiva de las escenas domésticas situada en el ángulo focal de los destinatarios y beneficiarios de un orden social cuya “armonía” los mantiene del lado del poder y de la contemplación. En otros casos, esa difuminación del sujeto en

una pluralidad dará lugar a la instalación de estereotipos culturales, de presencia de la doxa, de convenciones de género y de todo tipo de fraseología (proverbios, refranes, frases hechas) cristalizada en el seno de una lengua y de una cultura. Se trata de la emergencia de la dimensión impersonal de la enunciación de la que habla Bertrand y a la que hemos hecho referencia. Considero que esta disolución del yo, esta toma de distancia, tanto puede remitir a una pluralidad (suerte de sujeto colectivo bajo la forma de *doxa*, de sabiduría popular, etcétera) como al anclaje de la enunciación en una norma, en un sistema de valores, en una cosmovisión que constituirá un marco interpretativo inserto en el enunciado. Es decir, la toma de distancia abre una brecha aún más marcada entre enunciado y enunciación que pone en evidencia el carácter metadiscursivo del proceso enunciativo. De aquí que, más que remitir a una manifestación u ocultación de subjetividad, el distanciamiento enunciativo señala una toma de posición ante lo enunciado.

La delegación de la voz en otros es también otro modo de tomar distancia de lo narrado. La inserción de otras voces en el seno del propio discurso puede asumir formas variadas: la inserción de discursos directos e indirectos constituyen otras posibilidades de delegación de la responsabilidad enunciativa. El cuento de Jorge Luis Borges “La intrusa” (como tantos otros), en el párrafo inicial contiene las siguientes expresiones de delegación de la voz:

Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo [...] Lo cierto es que alguien la oyó de alguien [...] Años después, volvieron a contármela [...] La segunda versión, algo más prolija, [...] La escribo ahora porque en ella se cifra, si no me engaño, un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos (403).

Este preámbulo a la narración de la historia, que vuelve, de manera insistente, sobre el mismo acto de narrarla, desplaza el acento de la significación que el narrador busca darle a los hechos (dejar testimonio de la “índole de los orilleros antiguos”) hacia el señalamiento de la permanencia, por debajo de las sucesivas transformaciones, de historias cuyas fuentes inciertas se desdibujan y se pierden, pero cuyo núcleo resiste al olvido y reclama un lugar en la memoria de una cultura. Vemos así que los procedimientos de delegación de la voz, al marcar la toma de distancia del narrador con respecto a lo narrado, abren un espacio para la vehiculización de otras significaciones que, como lo hemos señalado, evidencian el carácter metadiscursivo de la enunciación.

Pero el distanciamiento enunciativo no necesariamente hace referencia a una exterioridad del sujeto: siendo este último una entidad heterogénea, constituida por instancias diversas (la conciencia, el inconsciente o, en otra tópica, el yo, el superyó, el ello, por mencionar, de manera rápida, el reparto freudiano de las múltiples instancias que pueden describir la conformación del sujeto), es posible pensar que el anclaje enunciativo puede asentarse en esa “exterioridad constitutiva” del sujeto que es el inconsciente y que produce discurso por fuera del control de la conciencia: el lapsus, el sueño, el chiste, son manifestaciones discursivas en las que el yo se desconoce, toma distancia de lo que aparece en su discurso. Tomando la terminología y la concepción de Coquet, podemos reconocer en el sujeto diversas instancias enunciantes: además del *sujeto del juicio* (que se asume como tal y predica) y del *no-sujeto* (que designa al cuerpo y la manifestación de la experiencia sensible, capaz también de predicación, aunque no de juicio) es necesario concebir una *tercera instancia* que tanto puede provenir del exterior, ser trascendente al sujeto (papel de la sociedad, las instituciones, las

normas, etcétera), como también ser inmanente al sujeto (ese “yo extraño” que el yo sujeto del juicio desconoce). Podría pensarse que, si la *ausentificación* del sujeto da lugar a la aparición de esa tercera instancia trascendente, el anclaje enunciativo en el inconsciente, en las fuerzas pulsionales, daría cuenta de esa tercera instancia inmanente. Tanto una como otra (la tercera instancia trascendente y la tercera instancia inmanente al sujeto) introducen la heteronomía en el proceso enunciativo, de ahí su vinculación con la posición de distanciamiento enunciativo.

La pluralidad de instancias que conforman esa entidad compleja y heterogénea que es el sujeto también aparece en la *modalización autonímica*, procedimiento mediante el cual el sujeto se desdobra precisamente para tomar distancia de su propio discurso. Authier-Revuz, a partir de una concepción de la enunciación como determinada desde fuera de la voluntad del sujeto (toda palabra estaría habitada por los discursos en los que ha vivido) y apoyándose en una noción de sujeto como estructuralmente dividido, hablará de un *exterior constitutivo* del sujeto que cuestiona su unicidad, su homogeneidad y el sentido común de pensarlo como única fuente de su discurso. En este marco conceptual, hablará de ese exterior constitutivo del sujeto que deja sus huellas, unas explícitas, marcadas, otras implícitas, no marcadas, en su discurso. Una de esas huellas explícitas es la modalización autonímica, que consiste en producir un comentario sobre el enunciado en el curso de su producción, lo cual produce una ruptura sintáctica que pone de manifiesto la toma de distancia del sujeto y hace intervenir sutilmente a otra fuente enunciativa (así, por ejemplo, las formas reflexivas sobre el acto enunciativo intercaladas en el mismo proceso de enunciación, a veces mediante expresiones de reformulación como “es decir”, “si se me permite decir así”, el uso de comillas o cursivas, que introducen otras significaciones, de complicidad, de polémica,

etcétera), pues instalan otra posición de enunciación, como observador o enjuiciador del propio discurso.

El reconocimiento de instancias plurales como fuentes de enunciación se manifiesta también en el caso del discurso irónico, en el que el enunciador hace oír, en el seno de su propio discurso, otra voz cuya procedencia no asume y de cuyo contenido se distancia. Si bien, las marcas de convocación de otra voz pueden no ser explícitas, el distanciamiento es perceptible, sobre todo por la incompatibilidad semántica que la enunciación irónica produce en el seno del discurso. Esa incongruencia hace que un segmento del enunciado no pueda atribuirse a la misma fuente que sostiene el resto del enunciado. Graciela Reyes ha propuesto denominar a esa otra fuente *locutor ingenuo*, para enfatizar el carácter de cita que tiene la ironía, pues el enunciador irónico habla como si el discurso no le perteneciera, como si estuviera citando a otro, esto es, toma distancia de la significación literal que hace circular en su propio discurso.

Mediante este recorrido por algunas manifestaciones de distanciamiento enunciativo, quiero mostrar, en primer lugar, que la ausencia de huellas del sujeto no priva a lo enunciado de su espesor enunciativo y de la carga semántica que el proceso de enunciación conlleva; en segundo lugar, y en consecuencia, algo que ya Fontanille había señalado al afirmar que “la cuestión de la subjetividad debe ser cuidadosamente distinguida de la *toma de posición de la instancia de discurso*, que tiene lugar de todas maneras, e independientemente de los efectos de persona y de sujeto” (229); y en tercer lugar, que la dimensión *impersonal* de la enunciación pone en evidencia la fuerza del discurso que produce significación más allá de supuestas intenciones conscientes atribuibles a una fuente individual de enunciación.

La proximidad enunciativa

La instalación de una zona de proximidad enunciativa resulta de un decrecimiento de la distancia y la posibilidad de narrar desde una posición cercana al actor o actores de la historia. Dos modos de narrar ponen en escena la proximidad enunciativa: la narración que se organiza alrededor de la segunda persona gramatical y la narración en discurso indirecto libre (formas que también pueden combinarse). En tales casos, el narrador, aunque adopta una posición tan cercana al actor que puede tener un conocimiento privilegiado de sus actos e incluso de sus pensamientos y sentimientos, no le delega el control de la voz.

Para designar la fuente de donde proviene la voz en el relato, la narratología ha tomado de la gramática la categoría de *persona*. Así, ha sido posible esbozar, a partir de un tratamiento puramente deíctico de la voz, una concepción sobre la distribución de las designaciones lingüísticas de la *persona* narrativa.

En un trabajo anterior (Filinich), he señalado que el uso habitual puesto de manifiesto en el modelo canónico de la narración realiza la distribución pronominal, atribuyendo la primera persona (el *yo*) a quien habla, la segunda (el *tú*) a aquél a quien se dirige la narración y la tercera (el *él*) al objeto del discurso, a aquello de lo que se habla.

Entonces, si tomamos en cuenta los dos niveles que conforman todo relato, la relación *yo-tú* remite al proceso de enunciación, mientras que el *él* remite a la historia contada, al enunciado narrativo. Ahora bien, sabemos que la narración ha producido múltiples variaciones en la distribución canónica de los indicadores de persona, y es así que el *yo* de la enunciación, de quien sostiene el discurso, puede designarse a sí mismo (en el nivel del enunciado, de la historia contada) no sólo como *yo*, sino también mediante pronombres de segunda o tercera perso-

na. De igual manera, el *tú* de la enunciación puede designar, en el nivel de la historia, a un actor de la misma. Estas variaciones en el modelo canónico de la narración condujeron a Michel Butor a señalar que “la forma más espontánea, fundamental, de la narración es la tercera persona; cada vez que el autor utilice otra, será en cierto modo una ‘figura’, nos invitará a no tomarla al pie de la letra, sino a superponer la otra sobre ésta, siempre como sobreentendida” (77). Quiere decir entonces que, en el nivel de la historia, lugar del *él* por excelencia, todas las variantes de persona pueden aparecer, pero es necesario leer en esas apariciones del *yo* y el *tú* en el enunciado narrativo, su relación con el *él* propio de la historia, con su carga semántica de objetividad y distanciamiento. De ahí que yo haya propuesto, en el trabajo citado, hablar no de relatos en primera, segunda o tercera persona, sino más bien de relatos de tipo YO-él-TÚ (el modelo canónico, pero también aquella variante en que el *yo* de la enunciación se designa a sí mismo en tercera persona), relatos de tipo YO-yo-TÚ, o bien, de tipo YO-tú-TÚ, reservando las mayúsculas en los extremos para aludir al proceso de enunciación en donde siempre están implicadas la primera y segunda personas, y las minúsculas para hacer referencia al enunciado, donde todas las variantes son posibles.

Es en este sentido que Georges Kleiber atribuye a los tres deícticos de persona la posibilidad de tener un carácter *delocutivo*, esto es, que *yo* y *tú* no solamente pueden representar a los participantes en la enunciación, sino que también pueden constituir entidades del enunciado. De aquí que no sólo la tercera persona designa a aquello de lo que se habla en el discurso, sino que también el *yo* y el *tú*, instalados en el enunciado, pueden constituir el objeto del discurso y, entonces, designar también a aquello de lo que se habla. En el mismo trabajo, Kleiber recuerda que el carácter delocutivo de los tres pronombres ya había

sido señalado desde la Antigüedad y retomado por los gramáticos de Port-Royal, sin embargo, no se le asignó a esa afirmación mayor importancia. En nuestro caso, para el análisis narrativo y, en particular, si pensamos en narraciones con predominio de la segunda persona gramatical, la atribución del rasgo delocutivo a los pronombres de primera y segunda persona es central para no confundir el papel de las designaciones de los actores del relato mediante cualquiera de las tres personas gramaticales (como hemos señalado) y el papel de las designaciones de los actantes de la enunciación que sólo pueden ser nombrados mediante el YO y el TÚ.

Con todo, el hecho de que los tres pronombres compartan, entre otros rasgos, el de ser delocutivos, no debe ocultar la diferencia semántica y funcional entre los pronombres de primera y segunda persona, por una parte, y el de tercera, por otra. La primera y segunda personas enunciativas, si se manifiestan en el enunciado, producen un simulacro de la enunciación (simulacro que genera la ilusión de la presencia, en el enunciado, del yo-tú implícitos de la enunciación), no así la tercera, que no tiene lugar en el nivel implícito de la enunciación. La tercera persona sólo puede ser citada, esto es, objeto de discurso, mientras que la primera y segunda personas señalan sujetos enunciativos y, si se explicitan, también pueden ser objetos de discurso.

La narración con predominio de la segunda persona, decía, pone de manifiesto una posición enunciativa de proximidad entre el acto de narrar y la historia contada, en especial entre la voz que narra y el actor agente de las acciones narradas. Leamos el siguiente fragmento de la novela *La Giganta*, de Patricia Laurent:

Y una mañana brillante, de esas que parecen perfectas, una nítida fotografía que retrata la transparencia del aire y el con-

torno exacto de las hojas de los árboles, le pusiste un traje de marinerito porque iba a viajar solo en el autobús. Le engomaste el pelo hacia un lado y lo besaste en el lunar de la frente. Lo sabías, porque las gigantas saben todo esto, que ese hijo que ahora derrama lágrimas como enredaderas desquiciadas, no iba a volver jamás (Laurent 29).

¿Cómo explicar, desde un punto de vista enunciativo, el efecto de cercanía que produce esta forma de narración con predominio de la segunda persona? ¿Por qué nombrar a un actor de la historia mediante el pronombre *tú* y referirse a ese actor mediante marcas de segunda persona?

Si pensamos en los usos corrientes de la segunda persona, podemos reconocer varias formas de su aparición en el enunciado. Así, Butor menciona esos usos típicos en los cuales el actor de los hechos no quiere o no puede contar su propia historia y, entonces, otro organiza el relato de los hechos para incitarlo a salir de su silencio (interrogatorios a testigos o acusados de delitos, relatos dirigidos a alguien acerca de episodios que desconoce de su propia infancia, etcétera); hay siempre un matiz didáctico en este tipo de narraciones, pues se trata de hacer saber al tú aquello que el tú desconoce sobre su propia historia, o bien que, de cierta manera, ya sabe o intuye. A estos usos, podemos agregar otros, como la apelación al interlocutor en un diálogo en estilo directo, la plegaria, las instrucciones, las prohibiciones o permisos, y también el uso genérico (“en ese caso, no esperas a que te llamen, vas de inmediato en cuanto adviertes la urgencia”). Tales escenas enunciativas no producen ambigüedad alguna, pues la aparición de la segunda persona responde a convenciones canónicas, pero, ¿por qué, en el relato literario, se torna ambigua la significación de la segunda persona?

En nuestro ejemplo, las desinencias verbales remiten a acciones llevadas a cabo por un tú que es agente de las acciones narradas (le pusiste, le engomaste, lo besaste, lo sabías), que posee, entonces, los rasgos que lo identifican como personaje (tiene el apodo de Giganta, es madre de varios hijos, etcétera). En este sentido, podemos decir que aparece aquí el carácter delocutivo de este pronombre de segunda persona, pues aquí se manifiesta como objeto del proceso de enunciación del discurso: se habla *acerca de* tú y al pertenecer el tú al nivel del enunciado, como otra manera de nombrar al personaje, lo leemos como una figura del “él”, de aquello de lo que se habla (de ahí que los segmentos de una narración que designa a su protagonista mediante la segunda persona puedan reescribirse nombrando al personaje en tercera persona con sólo realizar los cambios gramaticales correspondientes).

Pero esta respuesta no basta para explicar la ambigüedad que produce, en el relato literario, que el actor de la historia sea nombrado con un pronombre de segunda persona. El uso denominativo del pronombre no lo priva de su carga semántica de referir al destinatario del discurso, esto es, a una instancia del proceso de enunciación. Considero que para dar cuenta de la ambigüedad que generan estos relatos es útil recurrir a la noción de *pronombre complejo* que esboza el mismo Butor, pero dándole otro sentido: la complejidad no estaría dada por sumar personas gramaticales, o bien, por ocupar una el lugar de otra, sino por reunir dos significaciones paradójicas al pertenecer, una, al nivel del enunciado, y otra, al nivel de la enunciación.

Volviendo a nuestro ejemplo, entonces, además de señalar al pronombre en cuestión como una forma de nombrar al personaje, tendríamos que considerar que ese tú necesariamente hace aparecer un yo para quien ese personaje es un tú, no sólo como

un otro cualquiera, sino como aquel que motiva, que hace necesario que el yo asuma la voz para contar la historia desde cierto ángulo que el tú desconoce o conoce a medias. Así como no puede pensarse el yo sin considerar que implica al tú, tampoco puede entenderse el tú sin el yo implicado. Es decir, el tú al mismo tiempo que tiene un valor denominativo, su aparición en el enunciado obliga a pensar en la forma del proceso enunciativo que sostiene estos segmentos. En el nivel de la enunciación, el yo que narra la historia no sostiene un discurso oral dirigido a otro designado como tú (como sería el caso del relato canónico), sino que produce un discurso interior, un diálogo consigo mismo cuyo destinatario es en parte el yo, en parte una imagen que el yo se forja de ese tú a quien se quisiera contar lo que ese tú no alcanza a saber o a comprender de su propia historia. En esta novela, los personajes que son nombrados en el enunciado mediante el yo y el tú están unidos por una relación filial, de manera tal que la segunda persona se reserva para designar a la madre y la primera, para la hija. La escena enunciativa se constituye, entonces, como un discurso interior en que la hija se narra a sí misma la historia en la que ella está involucrada, y se la narra así como quisiera poder contársela a su madre. En este modo de narrar, el YO ocupa dos posiciones, está escindido en enunciator y enunciatario de su discurso interior y, además, el papel de enunciatario lo comparte con el TÚ imaginado, a quien quisiera no sólo anoticiarlo de ciertos acontecimientos (que, por lo demás, el tú de alguna manera conoce), sino mostrarle otra perspectiva, otra valoración de las experiencias vividas y compartidas. Además del carácter “didáctico” (hacer saber al tú) que puede conllevar el uso de la segunda persona (como ya decía Butor), hay un tono reflexivo, ya que se trata de volver sobre las acciones conocidas, pero desde otra mirada, más cercana e involucrada en la historia.

La proximidad enunciativa, decía, también puede manifestarse mediante el discurso indirecto libre. En este caso, la voz, que narra y nombra a los personajes objeto de su discurso en tercera persona, se aproxima a tal punto a uno o a varios actores de la historia que se contagia de su modo de hablar, de su idiolecto, asume sus coordenadas espaciales y temporales (que a veces combina, paradójicamente, con las suyas propias), exhibe su perspectiva visual y valorativa de los sucesos narrados, pero mantiene siempre la tercera persona (no cede la voz al personaje), mostrándose esa voz como la de un otro, pero un otro cercano, que puede percibir el mundo exterior y adentrarse en los movimientos de la conciencia del personaje desde el ángulo focal del mismo personaje.

Así, leemos en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor:

A ella no había hecho falta que las Güeras le contaran nada; ella lo había visto todo y había regresado corriendo a la casa para despertar a la abuela y contarle las cochinadas que su nietecito santo hacía en aquel mismo momento, para ver si así la vieja se desengañaba y se daba cuenta de una vez de la clase de alimaña que había criado bajo su techo, y dejara de echarle la culpa de todo a Yesenia, que porque ella era la mayor de todos y que por eso debía cuidar del primo y no andar inventando esos chismes que luego las Güeras contaban como si fueran verdad, calumnias que la gente ociosa luego repetía (49).

La narración no abandona la tercera persona para nombrar a los personajes y, sin embargo, la voz narrativa corre adyacente a los discursos que acaban de ser pronunciados o pensados, discursos que la voz del narrador registra *libremente*, sin atenerse a las formas canónicas de citación, suprimiendo los *verba dicendi*, manteniendo la carga semántica peyorativa correspondiente

al personaje en los apelativos (la vieja, alimaña) y en el tono de indignación y resentimiento con el que resuenan, en la conciencia de Yesenia, las palabras de su abuela (“que porque ella era la mayor de todos y que por eso debía cuidar del primo...”). Desde el comienzo, se observa en este fragmento (y en gran parte de la novela), esta narración a la vez indirecta y cercana: la negación (acrecentada con los adverbios *todo*, *nada* y con el apelativo irónico de *nietecito santo*) permite, como toda negación, inferir que condensa la respuesta a un parlamento en términos positivos que acabaría de emitir la abuela (“a ti te lo contaron las Güeras...”) y que la nieta refuta. Además, es interesante observar aquí no sólo cómo la voz del personaje permea la del narrador, sino cómo la voz de otro personaje (la abuela) permea, a su vez, el discurso de Yesenia que, en este pasaje, es personaje focal (el narrador habla desde la posición valorativa de Yesenia, pero no le cede la voz).

La proximidad como modo de enunciación narrativa se instala en ese punto medio entre el distanciamiento y la asunción, reuniendo —paradójicamente— rasgos de una y otra forma de narrar: mantiene una *distancia* mínima entre la narración y lo narrado (de manera tal que es siempre marcadamente otro el que habla y no el personaje) y, al mismo tiempo, conlleva la *asunción*, por parte del narrador, de las coordenadas temporales y espaciales, como así también de los hábitos léxicos, del estilo expresivo y de la carga afectiva del personaje, produciendo ese efecto de cercanía afectiva con el personaje, pero sin identificarse con él.

Esta ambivalencia aparece de manera manifiesta en el siguiente pasaje, también en discurso indirecto libre, de la novela *Cuentas pendientes*, de Martín Kohan:

Se supone que el patiecito cuenta entre las ventajas que tiene su departamento. Es interno y en planta baja, y si no fuera por

el patiecito no recibiría nada de luz: lo mismo daría vivir en un sótano o en una caja cerrada. Pero la verdad es que tampoco es tanta la luz que recibe (Kohan 24).

Este pequeño fragmento hace oír la evocación de un diálogo transmitido por el narrador, pero que el protagonista, el nuevo inquilino del departamento, ha sostenido en su interioridad. Los dos primeros enunciados aluden al parlamento de un supuesto actor, tal vez el agente inmobiliario, que ha hablado en algún momento de las “ventajas” del departamento: el inicio impersonal (“se supone que”) atribuye la valoración de ese espacio a otro, cuyo poder persuasivo hizo efecto en la decisión del inquilino. Se trata de un parlamento marcadamente modalizado, no sólo mediante el verbo modal epistémico *suponer*, que relativiza o atenúa el carácter de “ventaja” del “patiecito”, sino también por los verbos en subjuntivo (*fuera*) y en condicional (*recibiría, daría*) que proyectan, de manera contrafactual, un escenario disfórico que asocia el departamento, ante la posible falta del patio, con un sótano o una caja cerrada. Al preceder el parlamento primero de la expresión “se supone” y atribuir a otro la visión eufórica del departamento, quien enuncia toma cierta distancia, movimiento que le permite después asumir el enunciado que cierra el fragmento y que se inicia mediante la conjunción adversativa *pero* y que introduce otra posición enunciativa enfatizada mediante la modalización alética “la verdad es que”. Si el primer parlamento queda enmarcado por “se supone”, el segundo, que tiene el carácter de réplica, se encuadra mediante la cláusula “la verdad es que”: observamos cómo rasgos que remiten a dos posiciones enunciativas se suceden en este breve pasaje, se transita de una parcial toma de distancia (la visión eufórica, ajena, no es totalmente descartada) a una moderada asunción, convicción manifiesta en forma negativa

(“tampoco es tanta la luz”), negación que recae no sobre la luz, sino sobre su “cantidad”. La negación, como se sabe, mantiene implícita una afirmación, efectiva o presupuesta, de ahí que se trate aquí de una asunción parcial o de baja intensidad. Es en este sentido que consideramos que la proximidad enunciativa pone en escena una posición híbrida que reúne rasgos del distanciamiento y de la asunción.

La asunción enunciativa

En el otro polo de la gradación podemos hablar de *asunción* enunciativa, esto es, del proceso de identificación de la instancia enunciativa con su discurso. Con frecuencia sucede, en las narraciones en las que predomina la primera persona (aunque la asunción no es exclusiva de estos casos), que se tiende a asimilar dos instancias que operan en niveles distintos: proyectamos los rasgos de la figura del yo que actúa en el enunciado sobre el YO de la enunciación, cuya única y específica función es verbalizar la historia y destinarla a otro. Podría decirse que un YO hablando de sí mismo construye una cierta imagen de sí, imagen que cambiará según las diversas circunstancias de enunciación, a quién se destina su historia, qué intencionalidad la anima, qué efectos se busca producir, qué sucesos y cuándo se van a revelar, cuáles se van a ocultar o hacer saber a medias, qué se selecciona y qué se desecha, etcétera. Si el yo del enunciado está involucrado en los acontecimientos de su propia historia, el YO de la enunciación está implicado en otra trama, precisamente en la trama del discurso, en su composición. La relación entre ambos yo es recíproca: tanto el yo del enunciado emerge de la enunciación, como el yo de la enunciación es el efecto de su propio acto. Pero esa se-

paración permanece, el que habla siempre es otro. Entre este otro que habla, este *YO hablante*, y el *yo hablado* que aparece en el enunciado, se tiende a producir una identificación, a asimilar uno a otro. El relato produce formas para disimular esa diferencia insalvable, como la autobiografía, la historia de vida, las memorias, el diario, etcétera. Son relatos que ponen el acento en la cuestión de la identidad, por eso Paul Ricoeur hablará de *identidad narrativa* precisamente para referirse a ese proceso de constitución de la identidad como resultado de la *historia de una vida*, de ese relato cuya unidad y completud confiere identidad al yo representado en el discurso.

Hablar de identidad es hablar de relación, al menos, entre dos elementos; en nuestro caso, es pensar en la posible, imaginada o buscada relación de identidad entre el yo sujeto de la enunciación y el yo objeto que puede aparecer en su enunciado. Es ese relato en tanto trama que articula y organiza las transformaciones que han afectado al yo, el que produce el efecto de unidad identitaria del yo: “es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje” (147). Claro está que ese efecto de unidad es del orden de lo imaginario, dado que, en especial, la historia narrada en nuestros relatos contemporáneos (en los que, muchas veces, se trata más bien de la pérdida que de la búsqueda de identidad) es una articulación de discursos heterogéneos que acentúan la escisión, la fractura constitutiva del sujeto.

Las formas de manifestación de la asunción enunciativa mediante las cuales la enunciación toma a su cargo, en mayor o menor grado, lo que aparece en el enunciado, están constituidas, principalmente, por el énfasis en la modalización del discurso, en la presencia de verbos de percepción y, sobre todo, por la prosodia del discurso (el tono, el *tempo* o ritmo narrativo, rasgos aspectuales, etcétera). Se trata de poner el acento no en la

constatación de un estado de cosas, sino en lo que una instancia de discurso considera, evalúa, sabe, supone, cree, toma por verdadero o por falso, por necesario o contingente, por obligatorio, permitido o prohibido, etcétera. Es en ese terreno donde se juega la fuerza de la asunción, del compromiso del sujeto y, correlativamente, de la adhesión y reconocimiento que tal asunción alcance.

Leamos el siguiente fragmento del cuento “El hombre”, de Juan Rulfo:

Que me lo dieran ahorita. De saber lo que había hecho lo hubiera apachurrado a pedradas y ni siquiera me entraría el remordimiento.

Ya lo decía yo que era un juilón. Con sólo verle la cara. Pero no soy adivino, señor licenciado. Sólo soy un cuidador de borregos y hasta si usted quiere, algo miedoso cuando da la ocasión. Aunque como usted dice, lo pude muy bien agarrar desprevenido y una pedrada bien dada en la cabeza lo hubiera dejado allí tieso. Usted ni quién se lo quite que tiene la razón (37-38).

[...]

¿De modo que ora que vengo a decirle lo que sé, yo salgo encubridor? Pos ora sí. ¿Y dice usted que me va a meter en la cárcel por esconder a ese individuo? (39-40).

El cuento del cual procede este pasaje se nos presenta como articulación de dos situaciones enunciativas diversas: la primera parte corre por cuenta de un narrador que va presentando alternadamente las voces de dos personajes, perseguido y perseguidor, en tiempos diversos; en la segunda parte, separada por un blanco de la primera, el narrador delega la voz en otro actor, un cuidador de borregos, quien narra, bajo la forma de

un diálogo del cual se escucha sólo su voz, detalles del desenlace de la historia. En esta segunda parte, se intercalan varios segmentos semejantes al citado en los cuales el YO que asume la enunciación no narra hechos acontecidos sino lo que el yo actor *hubiera hecho* si hubiera sabido lo que ahora se le informa, esto es, da cuenta de acciones hipotéticas, proyectadas en un escenario posible. Se trata de fragmentos que introducen un ritmo a la narración al reiterarse con cierta regularidad y con algunas variaciones, pero que vuelven enfáticamente sobre ese *leitmotiv*: “de haberlo sabido...”. La modalización está marcada por los tiempos verbales en subjuntivo (*dieran, hubiera apachurrado*, etcétera) y en condicional (*entraría*), por enunciaciones citadas (*ya lo decía yo, como usted dice, y dice usted*) y por expresiones modales diversas (“soy... hasta si usted quiere algo miedoso”, “lo pude muy bien agarrar”). El yo de la enunciación aquí se encuentra implicado en la articulación de su defensa ante la acusación de una autoridad y, en tal circunstancia, construye una imagen de sí a la medida de lo que supone será eficaz para que su destinatario, un representante de la ley, retire su acusación de “encubridor” y lo libere de la cárcel. Su estrategia es construirse una identidad con los materiales que el mismo discurso del “señor licenciado” le provee. Este pasaje pone de manifiesto que la asunción enunciativa, lejos de fusionar ambas instancias, la del yo narrador y la del yo actor, deja ver esa brecha que los separa y abre la posibilidad de construir narrativamente una identidad que, en este caso, es predominantemente imaginaria, temporal y provisoria.

A modo de cierre

A partir de una consideración crítica de la enunciación como manifestación de una subjetividad que estaría en el origen del discurso y de una concepción del sujeto como entidad unificada y homogénea, he orientado la reflexión sobre la enunciación hacia las *posiciones* que la instancia de discurso puede adoptar en relación con lo que aparece en el enunciado, tomando como criterio de análisis el eje que va desde el máximo *distanciamiento*, pasando por la *proximidad*, hasta la *asunción* enunciativa.

En los textos narrativos, las posiciones de distanciamiento, proximidad y asunción se manifiestan en formas enunciativas que difieren por rasgos diversos: la articulación entre discursos de narrador y personaje, el reparto de los papeles de narrador y narratario, la mayor o menor presencia de la modalización del discurso, la atribución del discurso a otras fuentes, las marcas de apropiación, la distribución de las personas gramaticales, entre otros.

La orientación del análisis de las escenas enunciativas presentes en la narración y, en particular, en la narración literaria, hacia el reconocimiento de las posiciones de enunciación implica tomar distancia de una concepción de la enunciación como “acto individual”, dado que en todo proceso enunciativo intervienen, en mayor o menor grado, las dimensiones personal, interpersonal e impersonal. Asimismo, implica asentar la enunciación en la toma de posición de la instancia de discurso en un campo de presencia (para retomar las palabras de Fontanille), entendiendo que el concepto de *instancia de discurso* designa una posición y no una entidad individual o colectiva, o de algún otro orden (imaginaria o “real”, consciente o inconsciente, etcétera). Ahora bien, las posiciones enunciativas se actualizan en los discursos de muy variadas formas; aquí, he intentado señalar algunos de los rasgos que permiten caracterizarlas y reconocerlas en los relatos literarios.

Referencias

- Authier-Revuz, Jacqueline. “Hétérogénéité(s) énonciative(s)”. *Langages*, núm. 73, 1984, pp. 98-111. doi: <https://doi.org/10.3406/lgge.1984.1167>.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. Editorial Arte y Literatura, 1986.
- Bally, Charles. *Linguistique générale et linguistique française*. 2ª ed., A. Francke S. A., 1944 [1932].
- Benveniste, Émile. *Problemas de Lingüística general I*. 7ª ed., Siglo XXI editores, 1978.
- _____. *Problemas de Lingüística general II*, 2ª ed., Siglo XXI editores, 1978.
- Bertrand, Denis. “Enunciación y cuerpo sensible. Poética de la palabra en Miguel de Montaigne”. *Tópicos del Seminario*, núm. 7, enero-junio de 2002, pp. 53-75. <https://doi.org/10.35494/topsem.2002.1.7.296>.
- Borges, Jorge Luis. “La intrusa”. El informe de Brodie. *Obras completas II*. Emecé editores, 1989.
- Butor, Michel. *Sobre literatura II*. Seix Barral, 1967.
- Castellanos, Rosario. *Balún Canán*. 5ª ed., Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Coquet, Jean-Claude. “Del papel de las instancias”. *Tópicos del Seminario*, núm. 11, 2004, pp. 41-52. <https://doi.org/10.35494/topsem.2004.1.11.308>.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. EDICIA, 1994.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. 1ª ed. Plaza y Valdés / BUAP, 1997.

- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Universidad de Lima / Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Nouveau discours du récit*. Éditions du Seuil, 1983.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. EDICIA, 1997.
- Kleiber, Georges. “Énonciation et personne ou Quelques moments de la vie d’un couple”. *L’énonciation aujourd’hui, un concept clé des sciences du langage*, Marion Colas-Blaise, Laurent Perrin et Gian Maria Tore (eds). Universidad de Luxemburgo / Lambert-Lucas, 2016.
- Kohan, Martín. *Cuentas pendientes*. Anagrama, 2010.
- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós, 1996.
- Laurent Kullick, Patricia. *La Giganta*. Tusquets / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2015.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Penguin Random House, 2017.
- Rabatel, Alain. “Effacement énonciatif et effets argumentatifs indirects dans l’incipit du *Mort qu’il faut* de Semprun”. *Semen*, núm. 17, 2004. <https://doi.org/10.4000/semen.2334>.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Gredos, 1984.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Siglo XXI editores, 1996.
- Rulfo, Juan. “El hombre”. *El llano en llamas*, en *Juan Rulfo. Toda la obra*, 2ª ed. Edición crítica de Claude Fell (coord.). ALLCA XX / Fondo de Cultura Económica (Col. Archivos 17), 1996.

Pausar el ruido exterior: (*paréntesis*) 1999-2002

To pause external noise: (*paréntesis*) 1999-2002

MAIYA FLORES

UNIVERSIDAD VERACRUZANA, MÉXICO

malva.flores@gmail.com

Resumen: El artículo estudia la trayectoria de la revista mexicana (*paréntesis*) (1999-2002), dirigida por Aurelio Asiain. En el contexto del inicio de *Letras Libres* —otra publicación surgida, como la de Asiain, después del fin de *Vuelta*, la última revista de Octavio Paz—, se discute la posible filiación de (*paréntesis*) con *Vuelta*. Se analizan también tanto la propuesta estética de la publicación como su materialidad, organización interna, prácticas e intereses editoriales y recepción, haciendo énfasis en su carácter juguetón e “irreverente”, pero también en su postura afín a la idea de ver a la literatura como una conversación argumentada y crítica. A pesar de que fue concebida como una revista eminentemente literaria y artística, (*paréntesis*) se vio envuelta en distintas controversias. El artículo sigue las dificultades económicas que ensombrecieron la vida de la revista hasta su final, también polémico.

Palabras clave: revistas literarias mexicanas, *paréntesis* (1999-2002), Aurelio Asiain, polémicas literarias, campo cultural mexicano.

Abstract: The article examines the trajectory of the Mexican magazine (*paréntesis*) (1999-2002), directed by Aurelio Asiain. In the context of the launch of *Letras Libres* —another publication that



emerged, like Asiain's, after the demise of *Vuelta*, Octavio Paz's last magazine—the possible affiliation of (*paréntesis*) with *Vuelta* is discussed. The article also analyzes the publication's aesthetic proposal, its materiality, internal organization, editorial practices and interests, and its reception, emphasizing its playful and “irreverent” character. However, it also highlights its stance in favor of viewing literature as a reasoned and critical conversation. Although it was conceived as an eminently literary and artistic magazine, (*paréntesis*) became involved in various controversies. The article traces the economic difficulties that overshadowed the magazine's life until its equally controversial end.

Keywords: Mexican literary magazines, *Paréntesis* (1999-2002), Aurelio Asiain, Literary debates, Mexican cultural field.

Recibido: 2 de julio de 2025

Aceptado: 24 de noviembre de 2025

DOI: 10.15174/rv.vi9i38.876

Paréntesis a (*paréntesis*)

En enero de 2001, en la página legal del número 6 de (*paréntesis*), apareció una leyenda que habla muy bien de los propósitos de la revista: “Una pausa para conversar la otra cara de la actualidad a la luz de la creación y la crítica”. ¿Cuál era esa otra cara? La actualidad, ¿podía ser distinta de la que veíamos todos los días? La revista dirigida por Aurelio Asiain —quien durante catorce años había sido secretario de redacción de la revista de Octavio Paz, *Vuelta*— habló a sus lectores durante casi dos años para mostrarles que era posible pensar el presente de otra manera y, a partir de allí, llevar a cabo una conversación.

La fórmula zaideana de que la literatura era, es, una conversación, tuvo en (*paréntesis*) la forma de una revista que se opuso al pensamiento y a la mirada únicos y que previó los caminos que habría de recorrer la cultura en el siglo que comenzaba. Lo que no tuvo tiempo de comprobar fue que los diversos y juguetones senderos que nos invitó a seguir, con el paso de las horas del presente siglo, se convertirían en militancia, en ideología. No sorprende, entonces, comprobar que muchos de los jóvenes escritores que publicaron allí más tarde se convertirían en detractores del origen y tradición de la que formó parte (*paréntesis*), pues la generación a la que pertenecen creyó que sólo bastaba con ser parricida.¹

Es imposible no pensar en (*paréntesis*) como una hija de *Vuelta*, pero su director tuvo en cuenta el precepto de Edmund Wilson, a quien tradujo para el número inaugural: “Las revistas no pueden volver a nacer. Lo más que puede hacerse con una revista es someterla a una especie de limpieza facial que, aunque pueda darle un mejor lejos, no hace sino exponerla, cuando se le examina de cerca, a un estado de senilidad más horroroso” (31-32). Así que, aunque el lector encontrará que el directorio de (*paréntesis*) está conformado, sobre todo, por antiguos miembros de *Vuelta*, hay diferencias sustantivas con esa revista, pero apuntaré aquí la que considero central. Octavio Paz deseó siempre hacer una revista hispanoamericana para que nos miraran fuera de nuestra región. *Plural* (1971-1976) y, sobre todo, *Vuelta* (1976-1998) cumplieron ese propósito ampliamente. En el siglo XIX, habríamos dicho que (*paréntesis*) fue una revista cosmopolita; pero su término adecuado es global. La revista

¹ En (*paréntesis*) publicaron personas que luego se volverían críticos acérrimos del legado del grupo *Vuelta*, su antecedente directo. Entre otros, Heriberto Yépez, Vivian Abenshushan, Luigi Amara o Rafael Lemus.

cerró pocos meses después del atentado a las Torres Gemelas cuando, en “tiempo real”, el mundo fue testigo del espanto y todo cambió. Sin embargo, desde antes de que eso ocurriera, (*paréntesis*) era global. Si los mejores escritores del siglo XIX abogaban por ser cosmopolitas y Paz exigió que sus revistas fueran hispanoamericanas, (*paréntesis*) ya no tuvo esa urgencia.

El lector de la nueva revista charló con los clásicos, discutió con los modernos, conoció viejas y nuevas formas de acercarse a la realidad a través del arte. Asimismo, fue una revista eminentemente literaria y, si se quiere, *snob*. No es gratuita esta referencia. Si buscamos su ascendencia hallaremos las revistas de Octavio Paz, pero también *S.Nob* (1962) y *Diagonales* (1986-1988), de Salvador Elizondo y Juan García Ponce, respectivamente, quienes se convertirían en miembros distinguidos de (*paréntesis*). Otra influencia no menor puede hallarse en la *Revista Mexicana de Literatura* (RML), codirigida en su segunda época (1959-1962) por Tomás Segovia y Antonio Alatorre, el ensayista que tuvo mayor peso en la revista de Asiain, y quien, en la RML —aun cuando había dejado la codirección que recayó en García Ponce— fue uno de los más asiduos colaboradores de la sección “La Pajarera”, descrita por Segovia así: “La revista tenía una sección titulada ‘La Pajarera’ donde ejercíamos anónimamente el humorismo sobre la actualidad literaria. Mientras yo dirigí la revista, no hubo un solo número en que Antonio no colaborara en esa sección, ensañándose especialmente con las figuras más reaccionarias del ambiente literario” (91).

“La Pajarera”, que vino a sustituir la columna “Talón de Aquiles” —que Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo escribían, sin firma, en la primera época de la RML—, mantuvo el carácter lúdico y provocador de aquella. En la primera, podíamos encontrar textos como el siguiente: “Aviso Oportuno.—‘Tiene usted secretos resentimientos? ¿Le molestan los home-

najes a Alfonso Reyes? ¿Le choca la línea poética de Octavio Paz? ¿No le han dado su beca? ¿Le irrita que alguien escriba bien? ¡Mándenos su colaboración! Revista ‘Metáfora’. Apartado 7671” (Talón 93).

En “La Pajarera” mantuvieron ese estilo y, por ejemplo, pudimos leer: “Antología del bodrio. Un grupo de jóvenes sin causa literaria que los patrocine han dedicado buena parte de su existencia a compilar una obra monumental y necesaria, sueño de las generaciones anteriores: la *Antología del Bodrio* en veinticinco volúmenes que ningún editor ha querido afrontar” (“La Pajarera” 27). Pero así como el “Talón” tenía puestos sus ojos en la revista de Jesús Arellano, *Metáfora*,² en “La Pajarera” pusieron el centro de sus dardos en Alfonso Junco e, incluso, le abrieron una subsección —“Sección Fixa”—, donde se burlaron permanentemente del director de *ábside*:

Última Jota. El honestísimo *ábside* de octubre diciembre de 1959 trae un honestísimo ensayo autobiográfico de don Alphonso Xunco, titulado ¡nada menos! ‘La Jota de Méjico’ (*sic*, y perdónesenos esta vez, en transcripción tejtual, imprimir esa grafía). Parece que nuestras inocentes ‘paxareras’ han obligado al señor Xunco a este ejamen de conciencia. *Noblesse oblige* (“La Pajarera” 28).

² La revista *Metáfora*, por su parte, mantuvo siempre una columna al final de la revista, titulada “Colofón”, donde en tono similar, aunque aún más mordaz, criticaron permanentemente a Alfonso Reyes, Octavio Paz, Carlos Fuentes, José Luis Martínez y un largo etcétera. He aquí un ejemplo del último “Colofón” que publicaron: “¿El poeta más darwiniano de México? Octavio, porque desciende del money” (Colofón 44).

Más que de *Plural* o *Vuelta*, (*paréntesis*) hizo suyo ese talante. No es casual que en el primer número se incluyera una muestra de la poesía satírica de Ireneo Paz, el abuelo del Nobel, que en sus “Tijeretazos” escribía: “Que gustas mucho de la gente histriónica, / del buen comer, de la bambolla escénica, / del gran menú con su ensalada técnica, / y en sociedad hallarte macarrónica” (87).

Aunque en (*paréntesis*) no atacaron a alguna otra revista particularmente, sus comentarios ácidos, dirigidos en muchas ocasiones a los propios miembros de la revista, revelan un tono, una forma de ver la cultura y la escritura como una conversación personal, no exenta de ironía:

Aunque el tono que muchas veces adopta la columna es de talante apologético, no deja de dar ocasión a la creencia —tal vez piadosa— de que con ella se está formando una “Epidemiología de la Cultura” o, para expresarlo en términos filosóficamente respetables, una “Fenomenología del Error” (tema, por cierto, bastante descuidado en los anales de esta disciplina, sobre todo si se lo compara con la atención que han recibido fenómenos menos comunes, pero más prestigiosos, como la verdad); una “Galería de aberraciones”, en suma, con poderes que nuestro candor llega a juzgar a la vez preventivos y terapéuticos” (Amara, “Galería” 111).

No debe menospreciarse, sin embargo, el ascendente de una de las secciones que nació en *Plural*, “Letras, letrillas, letrones” —utilizado también en *Vuelta* y que aún conserva *Letras Libres* (1999) como “Letrillas”—, de la que no asumió su belicoso espíritu político, pero sí el temple polémico y juguetón. De *Vuelta* retomó el espíritu de estas otras secciones: “La vida alevé” —de naturaleza festiva— y, sobre todo, “A la vuelta de la esquina”

que, nacida a fines de los años ochenta, fue definida por la redacción de la revista así:

A la vuelta de la esquina se producen breves y a veces embarazosas colisiones, sucesos minúsculos y fugaces: pasos en falso, voces quebradas que trae el viento, bicicletas raudas a las que apenas se ve doblar la calle, perros que levantan una pata y después desaparecen. Estos sucesos no hay que buscarlos en las grandes y lejanas avenidas arboladas; están aquí, a la vuelta de la esquina (*Vuelta* 93).

En *Vuelta*, de los más asiduos escritores de esta sección fueron, además de Octavio Paz, tres miembros de (*paréntesis*): Asiain, Luis Ignacio Helguera y David Medina Portillo. ¿Fue (*paréntesis*) sólo un apéndice de la revista de Paz?

La “herencia de *Vuelta*”

La vida de (*paréntesis*) fue polémica antes de su nacimiento y las circunstancias que le dieron origen pueden rastrearse desde el momento mismo en que Paz murió. Recordando el momento en que salía del homenaje de cuerpo presente al poeta en Bellas Artes, narra Christopher Domínguez Michael:

Aurelio Asiain, Aurelia Álvarez Urbajtel y yo tomamos, en la esquina de avenida Juárez y la antiguamente llamada calzada de San Juan de Letrán, uno de esos taxis verdes que el humor institucional llamaba entonces “ecológicos” y partimos rumbo a Coyoacán donde [Enrique] Krauze, intempestivo, nos había convocado en las oficinas de *Vuelta*, a una emotiva reunión

para hablar de inmediato de los planes para seguir en la brega con una nueva revista (570-571).

Al día siguiente de la ceremonia, Guillermo Tovar de Teresa respondió a los reporteros: “El legado del Nobel de Literatura seguirá consolidándose [...] Si no se dan ‘protagonismos absurdos’ entre los consejeros de *Vuelta*, la revista fundada por Octavio Paz en 1976, puede tener una ‘segunda fuerza’” (Gámez y Gada 2C). En esa misma nota, tanto Krauze como Asiain refrendaron la idea de la continuación de la revista, pero muy pronto fue evidente que esto no sería así. La prensa bautizó el asunto como “la herencia de Paz” y su discusión pública duró varios meses hasta que apareció el primer número de *Letras Libres*. El directorio de la nueva revista lo encabezaba Krauze, y Fernando García Ramírez fue nombrado subdirector. El secretario de redacción fue el periodista Ricardo Cayuela. Junto a Hugo Hiriart, Juan Villoro y David Huerta, los viejos consejeros de *Vuelta* (salvo Fabienne Bradu) —Aurelio Asiain, Adolfo Castañón, Christopher Domínguez Michael y Guillermo Sheridan— ocuparon el honorario papel de miembros del Consejo de Redacción. Todo quedó, al parecer, en familia.

Medio año después, entre julio y agosto de 1999, Asiain convocó a un buen número de los antiguos miembros de *Vuelta* y otros amigos, la mayoría de ellos poetas, para realizar una revista. En septiembre, hizo circular una carta cuyo contenido comentó Humberto Musacchio en *Reforma*:

Circula una carta de Aurelio Asiain en la que informa de la aparición, en noviembre próximo, de la revista (*Paréntesis*), mensual “de creación y crítica literaria” que “quiere unir voluntad crítica y sensatez, rigor y cortesía, con simpatía por las diferencias”. El director será el mismo Asiain y Luigi Amara

fungirá como jefe de redacción. Israel González, Miguel Cervantes, Ricardo Salas y Saúl Peña forman el equipo de trabajo. [...] Los interesados en apoyar este proyecto pueden adquirir acciones de mil pesos cada una o comprar suscripciones (3C).³

Casualidad o guiño, el primer número de (*paréntesis*) — como el primer número de *Vuelta*—, apareció en el mes de diciembre. El día 6, a las 19:30 horas, en el Centro Cultural San Ángel se dieron cita quienes la presentarían y, en la entrevista previa, Asiain aseguró que la revista sería absolutamente literaria, realizada “por escritores a quienes les interesa la literatura. Una revista en la que está, creo, la parte más literaria de *Vuelta* (Gámez 1C)”.

Con un tiraje de 5,000 ejemplares y un precio de 40 pesos nació (*paréntesis*), una revista físicamente hermosa —a dos tintas (salvo los anuncios), con una tipografía que daba aire al texto y un respeto absoluto por las imágenes —que se desplegaban en hoja aparte— y literariamente singular, pues su centro era eminentemente literario y artístico. Ese tono no excluía la crítica y, en su primer editorial, Asiain recordó que Paz consideraba

³ Musacchio también nombró a quienes en ese momento sabía que iban a formar parte del Consejo Editorial —Fernando Escalante Gonzalbo, Malva Flores, Luis González de Alba, Luis Ignacio Helguera, Fabio Morábito, Jaime Moreno Villarreal y Carmen Villoro— y del Consultivo: Manuel Álvarez Bravo, Claude-Michel Cluny, Fernando del Paso, Salvador Elizondo, Enrique Fierro, Teodoro González de León, Mario Lavista, Paulina Lavista, Eduardo Lizalde, Gonzalo Rojas, Danubio Torres Fierro, Ida Vitale y Saúl Yurkiévich (3C). A éstos, hay que agregar los nombres de Hugo Diego Blanco, Antonio Deltoro, Orlando González Esteva, Ernesto Hernández Busto, Juan Malpartida, David Medina Portillo y Eliot Weinberger en su Consejo Editorial y, en el Consultivo, de Adolfo Castañón, Juan García Ponce y Guillermo Sheridan.

a las revistas puentes que unían, pero también separaban a las generaciones.

Los puentes son espacios fronterizos, en los que nadie pensaría en fijar su residencia. Y sin embargo, ¿cuántos destinos no se han sellado a la mitad de un puente?

Un paréntesis es un espacio crítico, un intersticio, un puente. Hace un aparte, apunta al otro lado, revela otro sentido y une lo que estaba separado [...]. Abrimos un paréntesis para matizar, para dudar, para preguntar, para separarnos por un momento de *lo que pasa* y ver lo que ha quedado (*Paréntesis* 9).

Formas del paréntesis

Impresa en un papel couché mate de 75 gr., el número de páginas que (*paréntesis*) publicó fue variable: inició con 122 (más anuncios) y su último número publicó 91 (más anuncios). La publicidad fue siempre muy poca y sus más asiduos anunciantes fueron El Colegio Nacional y Conaculta.

El diseño corrió a cargo de Ricardo Salas. Cada número —cuya portada mostró alguna de las obras artísticas que recorrían sus páginas— tenía un color distintivo, que se repetía en los nombres de las secciones, títulos y subtítulos de las colaboraciones. Por su parte, el director artístico fue el reconocido curador y pintor, Miguel Cervantes. En cada número, la revista ofreció obra de grandes artistas, entre otros, Frederic Amat, Francisco Toledo, Brian Nissen o Eduardo Chillida; fotógrafos como Graciela Iturbide, Paulina Lavista, Rogelio Cuéllar o Enrique Metinides, e incluso de la obra de arquitectos, como Teodoro González de León o las partituras de algunos músicos, como Marcela Rodríguez.

(*paréntesis*) tuvo en su inicio cuatro secciones: la principal, sin nombre, donde se publicaron poemas, cuentos y ensayos, y cuyo mayor colaborador fue Alatorre. Enseguida podíamos leer la sección “Acentos”, dedicada a la crítica de libros. Sin embargo, “Tipos móviles”, una sección miscelánea de comentario cultural fue, quizá, la sección más representativa de la revista. Finalmente hallamos “Intemperie”, que nos lleva al exterior de la revista, al espacio de la crítica polémica, y donde escribieron autores de la casa, salvo en los últimos números. Hay una quinta sección no enunciada como tal. Se trata de “Los autores de este paréntesis”, donde se incluyeron breves notas sobre los colaboradores. Muchas de ellas fueron escritas con cierto humor, como la de Guillermo Sheridan:

Autor de numerosos estudios sobre la poesía mexicana moderna que a los investigadores universitarios, entre los que milita, suelen parecer excesivamente literarios y que los literatos, entre los que se cuenta, suelen calificar de académicos. Según el subcomandante Marcos, es uno de los cerebros de la derecha, como Gilberto Rincón Gallardo, nomás que este último es embozado (entendido esto como antónimo de enmascarado) (*Paréntesis* 117).

En el número 11 se abrió una nueva sección: “Bombo y platillos”, de sólo dos o tres páginas. La primera anunciaba, aguda o irónicamente, algunas novedades:

Cuando llegó a esta redacción la voluminosa antología de *Ensayo literario moderno* preparada por Juan Garlopa, Evodio Escalante, Hernán Lara Zavala y Federico Patán [...] uno de nosotros, tras revisar el índice, dictaminó: “es conservadora”. Otro le respondió: “no, es canónica”. Los dos se equivocaron.

Más bien es estrecha: la abrumadora mayoría de los ensayos escogidos se ocupan de asuntos literarios, como si el género no se caracterizara por ocuparse de cualquier cosa. Además, la antología da la impresión de que, en términos formales, los mexicanos carecen de imaginación, lo que es notoriamente falso (“Bombo” 119).

La segunda página nos permitía mirar por una ventila el mundo exterior mediante la reseña, breve y simpática, de algunos restaurantes, particularmente del corredor Roma-Condesa: “Hola: Tacos de guisado que lo convencerán de comer siempre de pie y siempre allí. Mejor conocido como los tacos de *El Güero*, abre de 9 a 4” (“Bombo” 121).

Aunque al inicio Asiain declaró que la revista no sería “una publicación monotemática, salvo números de excepción” (Gámez 1C), los intereses centrales de (*paréntesis*) se ofrecieron en números prácticamente monográficos.⁴ Sus temas fueron literarios, artísticos y muchas de las apreciaciones de los ensayos o incluso las notas breves publicados por la revista podrían ser calificados hoy de “políticamente incorrectos”.⁵ En su momen-

to, (*paréntesis*) fue celebrada por “irreverente”, esa palabra que a fines del siglo pasado se puso de moda y que quizá fue el preludio a la sociedad de la “cancelación” que hoy nos aplasta. Estuvo preocupada por todos los problemas que actualmente nos afligen, pero su tono y la perspectiva desde donde se escribía, en estos tiempos serían denunciados.

El número ofrecido a la gula y el erotismo es una muestra de ello y desde la portada —de Brian Nissen— hoy puede suscitar escándalo. Ahí leímos la descripción de banquetes y comidas —sin reparar en los “privilegios” de los comensales, como ahora denunciaríamos— desde Leonardo hasta los libertinos del siglo XVIII, los carnívoros del siglo XIX o la precaria comida en la Cuba fidelista y, en consecuencia, la imaginación culinaria de sus habitantes. El ensayo principal fue de Francisco González Crussí, “Nuestra natural inclinación a depredar”, donde el autor reflexionó sobre las posibilidades del canibalismo.

Modos del paréntesis

Desde el primer número fue evidente la intención de mostrar que era una revista que nacía del placer por la lectura, no sólo porque las líneas iniciales de Elizondo lo especificaran así —“La verdad es que he leído a Borges por el puro placer de leer. Es un escritor que provoca ese deseo sostenido” (60)—, sino porque desde el diseño fue palpable una intención hedonista, de espíritu juguetón que puede seguirse, entre otros, en los ensayos que Luigi Amara, jefe de redacción de la revista, publicó ahí. Decía en su primera colaboración: “Estimo que yacer sobre la mesa, entre unas cuantas migajas, y al lado de una taza de té recién vacía pero aun débilmente olorosa, es un fin que toda revista digna de su nombre debe desear” (“Del lugar” 28-30). El tono

⁴ Hubo algunos números misceláneos, pero generalmente tuvieron un tema que los aglutinaba y que algunas veces fue anunciado desde la portada. Sin embargo, aunque no los hicieran explícitos, podemos advertir que éstos fueron: El paréntesis (núm. 1); Autorretratos (2); En torno a los clásicos (3); Formas breves (4); Diarios, memorias y autobiografías (5); Gula y erotismo (6); Libros y lectura (7); Los raros (8); Misceláneo (9-10); El taller del artista (11); Misceláneo (12); El horror (13); El arte del paseo (14); Santos, visionarios y viciosos (15); Mundos posibles (16); Misceláneo (17).

⁵ Por ejemplo “Una habitación desordenada”, de Vivian Abenshushan (2001), donde la protagonista es Juana, la señora que no limpia, sino que desordena su departamento. Otro ejemplo sería la defensa de la “fiesta brava” que se hizo en texto de Jorge F. Hernández (2001).

travieso, libre, conversacional, de la revista, se observa también en la forma como Alatorre inicia su colaboración en el núm. 2, titulada “Un paréntesis (‘lingüístico’)”:

Estas páginas se llaman así porque Aurelio Asiain me pidió algo para su (*paréntesis*). ¿Algo? ¿Lo que sea? —“Sí, lo que quieras”. ¿Del tamaño que sea? — “Bueno, tamaño *standard*”. ¿Sobre lo que se me ocurra? “¡Absolutamente! Ahora, a *mí* me gustaría que se te ocurriera una cosa en torno al tema paréntesis” (Alatorre, “Un paréntesis” 9).

Ese ensayo —un dechado de erudición— no es un ladrillo de insoportable lectura. Alatorre nos muestra que su trabajo no es de índole *técnica* sino *artesanal*. Su trabajo aspira a ser profesional, pero no se trata del que realizaría “un ‘profesor’ de la materia”, y nos anuncia su credo: “lo que me interesa, lo que más me entretiene, es el uso de la lengua. Pero nadie podrá caracterizar satisfactoriamente el uso actual si no toma en cuenta ‘el uso de antes’” (Alatorre, “Un paréntesis” 11). Este ensayo representa con claridad los intereses de la revista: el amor por el lenguaje y por la literatura, la aceptación del juego como forma privilegiada de la conversación, la convicción de que una revista puede ofrecer temas muy serios, pero no de un modo “profesoral”, sino como la charla animada entre dos o más amigos.

La charla, el apasionamiento, la curiosidad intelectual y la discusión, ¿están reñidos con el rigor? Los propios ensayos de Alatorre en la revista demuestran lo contrario, y un buen ejemplo es la polémica que —alrededor de un tema “arduo” y propio sólo de especialistas— tuvo lugar en las páginas del tercer número. ¿A quién se le ocurriría, en los albores del siglo XXI, anunciar un debate sobre el autor de un drama pastoril escrito en el siglo XVI? Desde su portada (*paréntesis*) prometió: “Disonancias

en torno a Tasso. Disputa por un bucólico” y los lectores disfrutamos de un singular debate entre Fabio Morábito —quien había traducido y presentado un fragmento del *Aminta*, de Torcuato Tasso— y Antonio Alatorre, que en el mismo número refutó la traducción de Morábito por “detallitos, sí, pero cuentan” (Alatorre, “Acerca” 64).

Los “detallitos” giraron alrededor, sobre todo, de la validez de una traducción que no respetaba el lenguaje utilizado por Tasso. Morábito respondió largamente, atendido a la siguiente premisa: todos éramos “hijos de nuestro tiempo, y los versos míos que cita Alatorre comprueban, me parece, esta fatalidad. No hay en ellos nada que, empleando los significados que inventó Tasso, no pudiera haberse escrito ayer en la tarde” (66-67). La respuesta de Morábito refutó los reparos concretos de Alatorre quien, en su “Contrarréplica”, aseguró que no imaginaba una completa modernización del *Aminta* y que cualquier conocedor de los Siglos de Oro, sin ser catedrático, advertiría que algunas de las palabras utilizadas por Tasso aún eran comprensibles. Después de comentar varios ejemplos, Alatorre concluyó, invocando al único, verdadero juez: el lector. Hay que subrayar que, para Alatorre, el lector no era cualquiera: “Un lector que tenga a la vista no sólo la opinión de Morábito y la mía, sino también el original del *Aminta* y las dos traducciones” (Alatorre, “Contrarréplica” 72).

La postura del director en relación con este asunto fue poco habitual. Generalmente, las publicaciones ofrecen a los autores el “derecho de réplica”, pero éste se ejerce en los números siguientes, aunque también ocurre que el director envíe al autor criticado el texto relativo y le solicite una respuesta para que aparezcan juntos. En este caso, una parte sustantiva del número se armó con los artículos, las respuestas y un fragmento del prólogo a la traducción de Juan de Jáuregui.

(*paréntesis*) fue una revista de traductores, pues el 30% de los artículos publicados fueron escritos originalmente en otro idioma, pero existía un interés real por los problemas de la traducción. Esto no es extraño si pensamos que su fundador fue el más importante traductor de *Vuelta*. El de (*paréntesis*), sin embargo, fue Luigi Amara, pues Anita Cienfuegos fue su seudónimo.⁶ Otro aspecto interesante al respecto es que, generalmente, se advirtió el camino que había seguido el traductor al tomar en cuenta distintas versiones que se inscribieron en las notas respectivas. La traducción del *Aminta* y la discusión en torno a ella puso de relieve el mundo amplio y polémico de los traductores.

La verdad es la verdad

(*paréntesis*) fue una revista de artistas y escritores que vivió en el margen. No obstante, se opuso a las “marginalidades” autoasumidas. Su director siempre mantuvo el deseo de que en ella no se publicaran ensayos o notas que aludieran a los acontecimientos políticos de la actualidad, pero no se abstuvo de intervenir en la vida pública desde la trinchera de la crítica. Lo que quizá no imaginó fue que desde su primer número atrajera a los hacedores de la polémica, como ocurrió durante la agria discusión que incluso llegó a la prensa y cuya secuela fue la renuncia de Eliot Weinberger al Consejo editorial.

En el número 1, Carlos Tello Díaz publicó una reseña del libro de David Stoll, *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* y destacó el escándalo que se había provocado, pues la autora había sacrificado “su compromiso con la realidad

(la que ella vivió) para ser más interesante (no literariamente más feliz sino, en su caso, políticamente más eficaz)” (98). En ese mismo número, Tomás Granados celebró la aparición del libro que se volvió un clásico contra la simulación académica: *Imposturas intelectuales*, de Alan Sokal y Jean Bricmont. En la “Intemperie”, Asiain aprovechó la aparición de ambas reseñas para discurrir alrededor de las posturas intelectuales, el papel de la literatura testimonial, las conveniencias políticas y la verdad:

La verdad es la verdad, dígala Agamenón o el porquero, pensaba Aristóteles. *La verdad es una construcción social*, sostienen los pensadores postmodernos de que se ocupa el libro de Sokal y Bricmont [...] Algunos antropólogos lo dirían de otro modo: *la verdad es siempre un mito*. En el habla coloquial, un mito es una mentira. Los estudiosos de las religiones nos han enseñado que la verdad del mito, siendo distinta de la verdad científica, no deja por ello de ser verdad. Las dos formas de verdad coexisten en nuestra sociedad y pasamos constantemente de una a otra (Asiain, “Mixtificaciones” 118-120).

Además de hablar de otros escritos que ficcionalizaban la verdad —como *Tinís ima*, de Poniatowska—, Asiain se refirió a la autobiografía de Edward Said, *Out of place: A Memoir*, la comparación que en el *Washington Post* se había hecho entre Said y Menchú a propósito de las distorsiones de la verdad y comentó:

Rigoberta Menchú reinventa su vida para mejor encarnar a los indígenas guatemaltecos; Edward Said reinventa la suya para mejor representar a los palestinos en Occidente. Lo que está en duda es la figura del intelectual público —el líder de opinión, el representante de los otros. Es la legitimidad de esa representación lo que motiva realmente las críticas a Said (120).

⁶ Debo esta información a Asiain, quien publicó once traducciones, Anita Cienfuegos nueve y Luigi Amara seis.

El problema de la legitimidad de los intelectuales recorrió todo el siglo pasado como una lucha sorda, con innumerables variantes y definiciones, que pueden simplificarse, muy arbitrariamente, entre quienes creían que el intelectual debía ser independiente del poder o quienes pensaban que debía colaborar con él. La disputa entre quienes aseguraban que separar la moral de la ideología había permitido los peores crímenes del totalitarismo y quienes consideraban que los fines justificaban los medios, desveló a los intelectuales de Occidente el siglo pasado —baste como ejemplo la polémica entre Albert Camus y Jean-Paul Sartre—. A fines del siglo pasado, Gabriel Zaid, en *Vuelta*, publicó un importante artículo —“Intelectuales”—, donde señaló: “Intelectual es el escritor, artista o científico que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las élites” (21). De esa tradición venía Asiain.

De la amplia lista donde Zaid mostró quiénes, al no ser independientes, no eran intelectuales, vale la pena rescatar estas palabras: no lo eran quienes participaban en la vida pública defendiendo “la perspectiva de un interés particular” (21). Adoptar esa perspectiva, ¿no ponía en duda la verdad? En esta polémica se hizo presente la confusión intelectual, pero también moral, que desde inicios del siglo ocurrió alrededor de la verdad —ahora llamada, curiosamente, *posverdad*—, basada en la idea de que todo es discurso y nada es verdad.

Contra todas las reglas —no escritas— del polemista, el 20 de febrero de 2000, Eliot Weinberger publicó una carta en *Proceso* —enviada por correo electrónico a Asiain desde el 17 de diciembre del año anterior y traducida para *Proceso* por Aurelio Major—, donde denunció que los comentarios de Asiain se alineaban “con toda claridad con quienes promueven la estupidez y el odio en un mundo que ya los ha padecido de sobra” (69),

razón por la que renunciaba al consejo.⁷ Al llevar la discusión fuera del ámbito propio de la polémica —la revista donde se generó el artículo— y exponer su molestia desde una publicación con el poder de *Proceso* frente a la opinión pública, su gesto fue una descalificación moral que restaba autoridad y ponía en tela de juicio la legitimidad de la revista y la de todos sus integrantes, pues se preguntó:

¿Qué quieren en realidad mostrar tú y tus correligionarios cuando gozan maliciosamente con los supuestos errores o inconsistencias en el reportaje de Poniatowska sobre Tlatelolco o en las autobiografías de Said o Menchú? ¿Que la verdad, no importa si es dolorosa, debe salir a la luz? (69).

En la “Intemperie” del número 2, Asiain explicó que en el anterior había dado cuenta de “las polémicas suscitadas en torno a intelectuales que se han convertido, voluntariamente o porque así lo ha decidido la nebulosa opinión pública, en representantes de grupos sociales a los que dan voz”. No le importó pronunciarse en favor de alguno, “sino mostrar que su función vicaria estaba en entredicho”. Sin embargo, por escrito o en comentarios “de viva voz”, los lectores le habían exigido al poeta que adoptara alguna posición en relación con Said y Menchú a quienes “atacaba” “sin nunca haberse pronunciado sobre el problema palestino o el genocidio guatemalteco” (Asiain, “Confusiones” 120).

En la respuesta de Asiain no se mencionó la renuncia de Weinberger, como lo advirtió Luis González de Alba —miembro de la revista—, quien destacó dos errores del director. El

⁷ La polémica fuera de los miembros de la revista puede seguirse en JAC, Musacchio (“La República” 3C), Hernández (3) y Mendoza (42-43).

primero fue haberse basado, para criticar a Edward Said, en alguien de escasa credibilidad: Justus Weiner, pero ello no era “una justificación para renunciar al consejo editorial de (*paréntesis*) y aún menos para los soeces insultos de Weinberger” (116). El segundo fue responderle sin mencionarlo.⁸ Sostuvo que Said nunca había intentado engañar a nadie sobre su identidad: “Son los Eliot Weinberger, los neoyorkinos bien pensantes, los que han creado al palestino. Y desatan su furia imperial y sus denuosos cuando, en las colonias, en los rincones del imperio, alguien se atreve a dudar” (117).

Enseguida, Asiain comentó sobre lo que Weinberger había dicho a propósito de sus ideas sobre la derecha o la izquierda —publicadas en *Milenio* el 26 de febrero anterior— y dio a conocer aspectos de la polémica que los lectores ignoraban, terminando así la polémica:

Dice [Weinberger] que “gracias al medio del *e-mail*—o, mejor aún, el *chismail*— mi carta al Consejo y dos cartas personales que mandé a Aurelio se difundieron por todos lados.” No fueron exactamente esas tres cartas las que se difundieron “por todos lados”. Le envié las cartas de Eliot, en todas las cuales renunciaba al Consejo, a los otros consejeros, pues se trataba de un asunto que les atañía y sobre el cual les pedía, precisamente, consejo. En cambio, Eliot les envió su carta a otros amigos, que no forman parte de la revista: una copia, en traducción de Aurelio Major, llegó inmediatamente a la redacción de *Letras Libres* y, dos meses después, a *Proceso*. Está claro que sólo ésa circuló “por todos lados”, y no por mi voluntad (Asiain, “Dicho” 118).

⁸ Asiain había escrito una respuesta directa y la envió a *Proceso*, pero el semanario no la publicó (Flores).

Los trabajos del editor y los resortes de la creación y la crítica

(*paréntesis*) fue una revista atenta al trabajo del editor, desde el nombre mismo de sus secciones (“Acentos” o “Tipos Móviles”, por ejemplo), pero también en los varios artículos que se publicaron al respecto. Además del ensayo de Wilson, hay otros sobre el trabajo de edición tanto de revistas como de libros. Resulta entonces curioso que tuviera tantas erratas en sus páginas; algunas escandalosas. Los *mea culpa* publicados muestran que algunos de sus responsables lo tomaron con cierto humor, como Horacio Heredia, uno de los redactores, que en “El paraíso perdido” escribió no sólo sobre las distintas formas que dentro de la revista se usaban para hablar de su nombre —(*Paréntesis*), *Paréntesis*, (*paréntesis*), *paréntesis*—, sino que también aludió a otros errores:

No deja de asombrarme que, a pesar del esfuerzo que se puso para conseguir, siquiera, un par de buenas erratas [...], la más destacada de *Paréntesis* 4 haya sido la del cuento de Beatriz Martínez de Murguía, “El color de la gangrena”, que apareció como “El color de la *grangena*” (y qué lastima [*sic*] porque pudo haber aparecido como “El dolor de...” o “El olor...”, pero no) (111).

Así como hay ensayos y notas sobre el trabajo del editor, un buen número de sus colaboraciones se dedicó a los resortes de la creación no sólo literaria y la colaboración de Michelangelo Antonioni, Teodoro González de León o Michelle Campanella, lo comprueban. También fue evidente el interés por las formas literarias breves (el número 4 es un ejemplo) o alrededor del Oriente y su literatura. (*paréntesis*) se interesó,

asimismo, por las formas lúdicas o las construcciones experimentales o “raras”, pero gracias a ella nos enteramos también de cómo se leía en la Roma imperial.

Una de las características más importantes de la revista es que, además de su director y su jefe de redacción, once de los miembros de su Consejo editorial y siete del consultivo eran poetas o críticos de poesía. Se pensaría, entonces, que la poesía fue el género privilegiado, pero no fue así. Si bien publicó algunas selecciones amplias de poesía (como la de los poetas jóvenes portugueses, en el número 7) o dedicó casi la totalidad del número 13 (septiembre de 2001) a la poesía, su crítica y estudio, la revista se ocupó también de cuentos (de Francisco Hinojosa a Mario Bellatin, entre otros) o fragmentos de novela (de Juan Goytisolo o Jörg Fauser, por ejemplo); pero el mayor peso otorgado a la narrativa ocurrió en las reseñas. Baste decir que los dos autores más reseñados fueron Mario Vargas Llosa y Alejandro Rossi.

Las reseñas publicadas en la sección “Acentos” no fueron, necesariamente, de libros aparecidos el año de la publicación de la revista, y muchas de ellas no cultivaron el arte del elogio fácil. Un buen ejemplo es la reseña que Juan García Ponce hizo de una biografía de Balthus. Además de llamar al autor “cretino”, García Ponce concluye:

Lo que le importa a Nicholas Fox Weber es mostrar que es del círculo de íntimos del pintor y escribe como muy de pasada que Balthus lo llama Nicholas. Balthus no debe haber pensado que era su amigo si leyó esta inmundicia biografía. Nosotros nos apresuramos a denunciarla (88).

Nombre es destino

Saúl Yurkievich definió al paréntesis con palabras que de muchas maneras pueden aprovecharse también para hacer el retrato metafórico de la revista: “El paréntesis irrumpe, desconcierta (el malvado lo asalta y lo tajea). Impone un decurso a saltos de mata, frena, divaga, extravía. El paréntesis es el loco que el conductor, para asegurar la congruencia del pasaje, encierra entre esclusas, para que no siembre el desorden” (107).

El ruido exterior que tanto se empeñó en ignorar, al cabo de los meses cobró la factura. No obstante, a la mitad de la vida de (*paréntesis*) la situación económica, siempre precaria, tuvo un breve respiro pues, según consta en el número 9, obtuvo el apoyo “Edmundo Valadés” a revistas independientes de Conaculta. Sin embargo, ese aliciente fue pasajero. Otro lo constituyó la llegada de un socio capitalista (Musacchio, “(*Paréntesis*)” 3C), Bernardo Domínguez, pero a la postre fue peor el remedio que la enfermedad.

(*paréntesis*) había sido celebrada desde su nacimiento y a unos cuantos meses de su aparición ya se le consideraba como una publicación alternativa y experimental (González, “Escala. Complot” 1) o “un gusto imprescindible” (Zama 2), como la calificaron en el “Escaparate” de *El Ángel*, suplemento literario de *Reforma*. Allí fue nombrada “Revista del año” por Sergio González Rodríguez en su lista anual de lo mejor y lo peor de las letras (“Escala. Los libros” 1). En esa misma lista apareció, como mejor libro de poesía, *Fiori de sonetti: Flores de soneto*, de Antonio Alatorre, publicado por Editorial Paréntesis, en coedición con Aldus y El Colegio Nacional. Pese a las buenas nuevas, la temporalidad de la revista se volvió francamente irregular y en la prensa se trató el asunto advirtiendo que el presupuesto no alcanzaba “para cubrir los estándares que se ha impuesto la

revista, por lo que, su salida [...] es producto de la obstinación de unos cuantos. Sobrevive como un acto de fe” (Pohlenz 37).

El último número que apareció ese año fue el 14 (octubre-noviembre de 2001). El 15, hasta abril de 2002, trajo cambios enormes: aparecieron dos páginas que pretendían ser, ambas, la página legal. En la primera de ellas se anunció un Consejo de Administración, presidido por Bernardo Domínguez C. Incluía cargos y personas ajenas al espacio de la revista, cuyas oficinas cambiaron de dirección y de la calle Campeche 429-3, Col. Condesa, 06140, México, D. F., pasaron a Av. Constituyentes 647, Col. 16 de Septiembre, que era la dirección de DSC, empresa de Domínguez. Los consejos editorial y consultivo se mantuvieron, pero hubo un cambio sustancial: se anunciaba que el director fundador era Asiain, pero que el nuevo director era Jaime Moreno Villarreal.

El editorial sin firma, cuyo título deseaba hacer énfasis en que la revista continuaba — “) (“ — comentó que el tiempo en que no había aparecido la revista había sido sólo “un paréntesis dentro del paréntesis”. Hicieron saber que Asiain había sido nombrado agregado cultural en Japón, razón por la que se separaba de la revista, pero “ha sido voluntad suya y de cuantos participamos en *Paréntesis* el darle relevo y continuidad a su publicación” (“) (“ 7). Sin embargo, la revista se estaba muriendo.

El último número —(*paréntesis*) 17 (junio de 2002)— no acertó ni a dar bocanadas y desde su cuerpo material fue evidente su descomposición, pues se modificó el interletrado para que cupiera más texto en menos páginas (91 en total). No tuvo un tema central, aunque la portada de la revista apuntó “Lo heroico como catástrofe nacional”, en referencia no explícita al ensayo de Miguel Gomes, “La nostalgia del héroe”.

No fue el final de los problemas. Todavía no acababa el mes de su circulación cuando los miembros de la revista y los conse-

jos editorial y consultivo firmaron una carta que apareció en *El Ángel*, deslindándose de la revista. En ella anunciaron el fin de la publicación y los motivos del cierre:

Después de intentarlo varias veces, de buena fe, no tenemos más remedio que reconocer que es imposible conciliar la particular ética empresarial del nuevo propietario de Editorial Paréntesis con la idea de una revista que respeta a sus lectores tanto como a sus colaboradores. Dos acuerdos fundamentales para la marcha de la revista: que se pagaría a todos los colaboradores que escribieran en ella y a los impresores con puntualidad, para mantener su periodicidad, fueron reiteradamente incumplidos por el propietario de la editorial y presidente de su consejo de administración, el Lic. Bernardo Domínguez (Varios 6).

La posibilidad de que la revista continuara sin los miembros que la habían hecho posible —propósito anunciado por la editorial—, les parecía “incomprensible”, pues “la identidad de una revista literaria depende de quienes la hacen, no de quienes la costean”. Entonces avisaron que quienes habían formado parte del proyecto editorial habían tomado la decisión de no continuar con la publicación, que así desapareció de la República de las Letras.

Un paréntesis “aclara”, se abre, pero también se cierra cuando ha cumplido su cometido. ¿Lo cumplió (*paréntesis*)? En medio de la polémica con Eliot Weinberger, Aurelio Asiain refrendó lo que siempre había sido su propósito: “quiero editar una revista en la que las obras literarias y artísticas sean lo definitorio y no las opiniones de sus redactores, políticas o de cualquier especie” (Asiain, “Dicho” 118). Pienso que la revista cumplió en lo general con su deseo, permitió respirar aires distintos y benéficos.

Al pausar el ruido exterior ganó nuevos ojos para la literatura y el arte. Como el conocido lema del premio Xavier Villaurrutia incluido en su título, (*paréntesis*) fue una revista de escritores para escritores que creyó que sus lectores lo eran —declarados o secretos—, o lo serían. Al revisar sus páginas se nos muestra como una revista que defendió lo que hoy parece ya perdido: el amor por el arte, la literatura y por la conversación que de ellos nace.

Referencias

- Abenshushan, Vivian. “Una habitación desordenada”. (*paréntesis*), núm. 6, enero de 2000, pp. 91-95
- Alatorre, Antonio. “Un paréntesis (‘lingüístico’)”. (*paréntesis*), núm. 2, enero de 2000, pp. 9-20.
- _____. “Acerca del *Aminta*”. (*paréntesis*), núm. 3, febrero de 2000, pp. 63-66.
- _____. “Contrarréplica”. (*paréntesis*), núm. 3, febrero de 2000, pp. 70-72.
- Amara, Luigi. “Del lugar de las revistas”. (*paréntesis*), núm. 1, diciembre de 1999, pp. 28-30.
- _____. “Galería de aberraciones”. (*paréntesis*), núm. 3, febrero de 2000, pp. 110-112.
- Asiain, Aurelio. “(paréntesis)”. (*paréntesis*), núm. 1, diciembre de 1999, pp. 8-10.
- _____. “Mixtificaciones”. (*paréntesis*), núm. 1, diciembre de 1999, pp. 118-120.
- _____. “Confusiones”. (*paréntesis*), núm. 2, enero de 2002, pp. 113-116.

- _____. “Dicho sea entre paréntesis”. (*paréntesis*), núm. 4, marzo de 2000, p. 118.
- “Bombo y platillos”. (*paréntesis*), núm. 12, agosto de 2001, pp. 119-121.
- “Colofón”. *Metáfora*, núm. 18, enero-febrero de 1958, pp. 43-44.
- Domínguez Michael, Christopher. *Octavio Paz en su siglo*. Aguilar, 2014.
- Elizondo, Salvador. “Experiencia de Borges”. (*paréntesis*), núm. 1, diciembre de 1999, pp. 60-62
- Flores, Malva. Entrevista a Aurelio Asiain. 13 de diciembre de 2022.
- Gámez, Silvia. “Es (*paréntesis*) heredera de *Vuelta*”. *Reforma*, 6 de diciembre de 1999, p. 1C.
- Gámez, Silvia y Juan Carlos Gada. “Seguiré la *Vuelta* de Paz”. *Reforma*, 21 de abril de 1998, p. 2C.
- García Ponce, Juan. “*Balthus, A biography* de Nicholas Fox Weber”. (*paréntesis*), núm. 6, enero de 2001, pp. 85-88,
- González Crussí, Francisco. “Nuestra natural inclinación a depredar”. Tr. Verónica Murguía. (*paréntesis*), núm. 6, enero de 2001, pp. 8-23.
- González de Alba, Luis. “La honestidad de Edward Said”. (*paréntesis*), núm. 4, marzo de 2000, pp. 116-118.
- González Rodríguez, Sergio. “Escalera al cielo. Complot de revistas”. *El Ángel de Reforma*, 20 de febrero de 2001, p. 1.
- _____. “Escalera al cielo. Los libros del 2001”. *El Ángel de Reforma*, 13 de enero de 2002, p. 1.
- Heredia, Horacio. “El paraíso perdido”. (*paréntesis*), núm. 5, abril de 2000, pp. 109-111.

- Hernández, Jorge F. "Visiones y fantasmas del toreo de Guillermo Cantú". (*paréntesis*), núm. 6, enero de 2001, pp. 83-84.
- Hernández Navarro, Luis. "Los maquillistas de la historia". *Ojarasca de La Jornada*, núm. 36, 10 de abril, p. 3.
- JAC. "El conflicto intelectual entre Eliot Weinberger y la revista *Paréntesis*". *Proceso*, núm. 1216, 20 de febrero de 2000, pp. 68-69.
- "La Pajarera". *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 5, noviembre de 1959, pp. 24-29.
- Mendoza Mociño, Arturo. "Redención, emancipación y quimeras: Aurelio Asiain". *Milenio*, 26 de febrero de 2000, pp. 42-43.
- Morábito, Francisco. "Respuesta a Alatorre". (*paréntesis*), núm. 3, febrero de 2000, pp. 66-69.
- Musacchio, Humberto. "La República de las Letras. Breves". *Reforma*, 27 de septiembre de 1999, p. 3C.
- _____. "La República de las Letras". *Reforma*, 21 de febrero de 2000, p. 3C.
- _____. "(*Paréntesis*) ingresa a la edición de libros". *Reforma*, 19 de junio de 2000, p. 3C.
- Pohlenz, Ricardo. "Sobrevive lo literario". *Reforma*, Primera fila, 3 de agosto de 2001, p. 37.
- Paréntesis*. Redacción. "Los autores de este paréntesis. Guillermo Sheridan". (*paréntesis*), núm. 6, enero de 2001, pp. 116-117.
- _____. "(". (*paréntesis*), núm. 15, abril de 2002, p. 7.
- Paz, Ireneo. "Tijeretazos". (*paréntesis*), núm. 1, diciembre de 1999, pp. 86-89.
- Segovia, Tomás. "Antonio amigo". *Acta poética*, vol. 32, núm. 1, enero-junio de 2011, pp. 89-95.

- "Talón de Aquiles. Aviso oportuno". *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 1, septiembre-octubre de 1955, p. 93.
- Tello Díaz, Carlos. "*Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* de David Stoll". *Acentos*, (*paréntesis*), núm. 1, diciembre de 1999, p. 98.
- Wilson, Edmund. "Polonio del trabajador literario. Breve guía para autores y editores". Tr. Aurelio Asiain. (*paréntesis*), núm. 1, diciembre de 1999, pp. 31-40.
- Varios. "El deslinde de *Paréntesis*". *El Ángel de Reforma*, 30 de junio de 2002, p. 6.
- Vuelta*. Redacción. "A la vuelta de la esquina". *Vuelta*, núm. 133-134, diciembre de 1987-enero de 1988, p. 93.
- Weinberger, Eliot. "Carta". *Proceso*, núm. 1216, 20 de febrero de 2000, p. 49.
- Yurkievich, Saúl. "Peregrino paréntesis". (*paréntesis*), núm. 4, marzo de 2000, pp. 106-107.
- Zaid, Gabriel. "Intelectuales". *Vuelta*, núm. 168, noviembre de 1990, pp. 21-23.
- Zama, Patricia. "Escaparate. (*Paréntesis*) literatura absoluta". *El Ángel de Reforma*, 27 de mayo de 2001, p. 2.

El concepto *Gegenstand* en Marx, clave para la comprensión del nivel sensible de la Praxis. Aproximación desde la primera Tesis sobre Feuerbach

The concept of *Gegenstand* in Marx, key to understanding the sensible level of Praxis. An approach based on the first Thesis on Feuerbach

RICARDO ANTONIO YÁÑEZ FÉLIX

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ, MÉXICO

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE CIUDAD JUÁREZ, MÉXICO

ricardo.yanez@uacj.mx

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.



Resumen: Nuestro escrito trata de enriquecer la comprensión de uno de los conceptos “complejos” que utiliza en alemán la teoría de Karl Marx, nos referimos a la palabra *Gegenstand* (*objeto*). Para ello, presentamos una hermenéutica de la primera Tesis sobre Feuerbach que, desde nuestra perspectiva, dicho aforismo aclara y complementa el uso técnico que Marx hace del vocablo *objeto* a partir de la distinción semántica que este pensador establece entre los contenidos de los términos *Objekt*, *Subjekt* y *Gegenstand*. Entre otros aspectos, la identificación de dichos conceptos en el ámbito de la obra de Marx nos permite captar el nivel sensible de la actividad humana llamada, por el treverino, Praxis, a la vez que posibilita una mejor comprensión de las notas críticas realizadas a Feuerbach. La aproximación llevada a cabo es contextualizar el uso del lenguaje dentro del marco argumentativo de la producción escrita de Marx.

Palabras clave: objeto, *Gegenstand*, sujeto, Praxis, actividad sensible.

Abstract: Our essay seeks to enrich the understanding of one of the “complex” concepts used in German in Marxian theory: the word *Gegenstand* (*object*). To this end, we present a hermeneusis of the first Thesis on Feuerbach. From our perspective, this aphorism clarifies and complements Marx’s technical use of the word object based on the semantic distinction he establishes between the terms *Objekt*, *Subjekt*, and *Gegenstand*. Among other aspects, the identification of these concepts within Marx’s work allows us to grasp the sensitive level of human activity called, by the Treverin, Praxis, while also enabling a better understanding of the critical remarks made on Feuerbach. The approach taken is to contextualize the use of language within the argumentative framework of the “young” Marx’s written production.

Keywords: Object, *Gegenstand*, subject, Praxis, sensitive activity.

Recibido: 7 de julio de 2025

Aceptado: 15 de septiembre de 2025

Doi: 10.15174/rv.v19i38.867

Introducción

En consonancia con uno de los aspectos que distinguen a los estudios críticos contemporáneos, las líneas que presentamos intentan clarificar el sentido que adquiere un concepto decisivo al interior de la producción escrita de Karl Marx, nos referimos a la palabra *objeto* (*Gegenstand*). Cabe resaltar que el uso moderno de este término puede ser rastreado desde la

tradición de la filosofía idealista alemana.¹ Si a ello sumamos que el término *Gegenstand* es considerado, al interior de la jerga técnica usada por Marx, un tanto “ambiguo” u “oscuro”, sobre todo si tomamos en cuenta el proceso de traducción que se emplea para ir del idioma alemán al español,² creemos que nuestro

¹ Por ejemplo, en la *Crítica de la razón pura* (Kant, *Sämtliche Werke* 516-517), específicamente cuando la reflexión kantiana esboza un juicio crítico sobre el llamado *argumento ontológico* para probar la existencia de Dios que expuso Anselmo de Canterbury en el siglo XI, se utiliza algunas veces la palabra *Gegenstand*. Desde las coordenadas kantianas, a partir de una determinación conceptual no es posible concluir la existencia de algo, puesto que la definición, en el caso analizado de san Anselmo, aparece como una posibilidad y no como un juicio derivado del análisis lógico, es decir, no se precisa la existencia real del objeto (*Gegenstand*). En consonancia con el punto de vista kantiano, el objeto (*Gegenstand*) no es una mera posibilidad discursiva, antes, al contrario, es aquello que aparece ante el pensamiento, siguiendo los principios de la lógica, con una existencia real (Heinrich 24). Del mismo modo, al interior de la llamada “psicología” hegeliana, sobre todo en la *Fenomenología del espíritu*, el término *Gegenstand* guarda una función neurálgica dentro de la relación, que establece Hegel, entre la conciencia y lo que se presenta ante ella, el objeto (*Gegenstand*) no es algo dado de antemano y externo —a la conciencia—, antes bien, es la manera como las cosas se manifiestan a la experiencia y cómo la conciencia las entiende e interpreta; en otras palabras, el *Gegenstand* es producto de la propia actividad humana, es el objeto que se construye en el proceso de percepción aportando significado a aquello que nace de las sensaciones (Blunden 156-157).

² Para Candiotti, cuando Marx propone la Praxis como “actividad sensible”, sobre todo en las *Tesis sobre Feuerbach* o en los *Manuscritos Económicos y Filosóficos* de 1844, el lector se enfrenta a conceptos que se prestan a cierta ambigüedad cuando son traducidos del idioma alemán al español, tales como *actividad sensible* (*sinnliche Tätigkeit*), *actividad objetiva* (*gegenständliche Tätigkeit*), *sinnlich*, *Sinnlichkeit*, entre otros (47-50). Desde nuestra óptica, proporcionar el contexto del uso técnico que emplea el filósofo renano cuando se refiere al *Gegenstand* (objeto) es de gran ayuda, por no decir es clave, para comprender las nociones “problemáticas” que señala Candiotti en su ensayo.

esfuerzo es pertinente, aparte de contribuir a la discusión de los estudios que recuperan las fuentes del crítico nacido en la región del Tréveris.

Como mencionamos, el término alemán *Gegenstand* es retomado por Marx a partir de la tradición idealista. Para ello, damos cuenta de su uso —claro está de forma resumida porque no es el tema central del ensayo—, no sólo en dos de los estudios más importantes de esta categoría en dicha tradición filosófica, nos referimos a Heinrich y a Blunden, sino que también relacionamos sus aportes con el contenido de las fuentes que discuten (por ejemplo, la crítica de Kant y la tesis doctoral de Marx). De igual forma, mencionamos brevemente el ámbito de uso del concepto *Gegenstand* en el siglo XIX, así como su relación con el marco latino de donde procede el vocablo alemán *Objekt*.

Las líneas que presentamos tienen en su horizonte más inmediato construir, sobre la base del pensamiento del padre del materialismo histórico, uno de los marcos teóricos de nuestra palabra, dentro de la cual gravitan dialécticamente un posicionamiento ontológico acerca de la naturaleza humana (la dimensión esencial comunitaria) y el nivel perceptivo de la Praxis. Recordemos que para Marx el concepto *Praxis* refiere a una actividad humana objetiva/subjetiva que se manifiesta en varios niveles, de entre los cuales destacan el nivel social (Marx, *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel*), el nivel sensible (Marx, *Manuscritos economía y filosofía* 148-149, 163), el nivel productivo (Marx y Engels, *La Sagrada Familia* 77, 258), el nivel epistemológico (Marx y Engels, *La ideología alemana* 32,40) y el nivel político (Marx y Engels, *Textos selectos* 606-607).

Lo que pretendemos es clarificar el sentido del concepto *Gegenstand* a partir del contexto teórico que desarrolla Marx en la primera tesis sobre Feuerbach, específicamente cuando nuestro

autor reflexiona en consonancia con el segundo apéndice del tercer capítulo de los Manuscritos de París, acerca de la enajenación de los sentidos humanos que se produce una vez que la propia vida humana gira, y es determinada, en torno a la propiedad privada de los medios de producción. En efecto, para el grande del Tréveris, la propiedad privada atenta contra la determinación fundamental de la ontología del ser humano: su ser comunitario o social (Yáñez 118-132).

Los conceptos *Gegenstand* y *Objekt*

El encuentro de Marx con el término *Gegenstand* fue de manera paulatina. Al parecer, una de sus primeras citas con este vocablo la obtuvo de sus lecturas de la filosofía kantiana³ —don-

³ Gracias a la correspondencia que sostuvo Karl Marx con su padre Heinrich Marx entre 1835 y 1837 (MEGA III/1 289-330), podemos deducir que el desarrollo intelectual del joven treverino tuvo cierta influencia de la obra de Kant. Tan es así que algunos estudiosos del tema (Heinrich) sostienen que uno de los acercamientos iniciales que tuvo el filósofo de la praxis con el significado del concepto *Gegenstand* fue a través de la discusión acerca de la prueba de Dios que se establece en la *Crítica de la razón pura*, y que ya citamos anteriormente. De forma concreta, en la disertación doctoral que presentó el grande del Tréveris acerca de las diferencias entre las filosofías de Epicuro y de Demócrito encontramos una referencia explícita a Kant. Al interior del apéndice, que lleva por título “Kritik der plutarchischen Polemik gegen Epikur’s Theologie” —“Crítica de la polémica plutárquica contra la teología de Epicuro”— (MEGA I/1 88-91), hay una exposición y un punto de vista que trata de superar el juicio kantiano referente a la prueba ontológica de Dios que había ofrecido Anselmo de Canterbury.

de las palabras alemanas *Gegenstand*⁴ y *Objekt*,⁵ aún y cuando guardan un sentido distinto en las obras de Kant, son términos que, muy a menudo, este pensador intercambia—. Conforme avanzaba en sus estudios críticos, afianzo, desde las coordenadas del materialismo histórico/dialéctico, un nuevo uso semántico para estas dos palabras.

Lo que se traduce al español como “objeto” o “cosa”, al menos en los textos de Kant, Hegel y Marx, tiene dos maneras de

expresión en el idioma alemán, a saber: *Objekt*⁶ y *Gegenstand*.⁷ Aparte de ello, estos dos conceptos parecen contener una relación necesaria con el término tedesco *Subjekt*. A manera de matiz, en las *Tesis sobre Feuerbach* (Marx, *Antología* 107-109), se usan dos palabras distintas —*Objekt* y *Gegenstand*— para referirse, en apariencia, a un mismo ente: el objeto o la cosa.⁸ Pues

⁴ Tratar de captar un sentido unificado del concepto *Gegenstand* en los escritos del filósofo de Königsberg es tarea cuesta arriba, ya que este término adquiere diferentes usos y sentidos, esto según el ámbito filosófico que esté desarrollando Kant en su producción intelectual. Ahora bien, dado el alcance y el objetivo de nuestro trabajo, nos es imposible dedicar el espacio que merece la distinción kantiana entre objeto fenoménico, objeto trascendental y la cosa en sí. Un buen ensayo en español sobre este asunto es el que presentó, hace más de dos décadas, Javier Bustos López (109-130).

⁵ En el idioma alemán, el sustantivo *Objekt* procede del latín *objectum* y se traduce al español como “objeto” (Langenscheidt 1099). En el uso común, este concepto se refiere a una cosa (material o no material) que la mente percibe y dota de significado. En latín, el sustantivo *objectum* deviene de *obiectum* que, a su vez, es el participio en pasado pasivo del verbo *obici*. *Obiectum* remite a algo que se presenta ante o contra (lanzado hacia, lanzado contra). En este sentido, el objeto aparece en la mente humana al interior de la capacidad pensante del hombre, como objeto de pensamiento (Salva 555), por lo cual, en atención a su significado original, el objeto puede comprenderse como algo que es propio del sujeto.

⁶ En el trayecto de la filosofía occidental fue, según sabemos, Duns Scoto quien utiliza por vez primera en sus escritos la palabra latina *objectum* (Blunden 156), esto de acuerdo con el sentido que la escolástica daba a dicho concepto, es decir, como algo atribuido al sujeto en cuanto —lo que se entiende por *objectum*— es parte fundamental de la materia del discurso. Fue en el siglo XVII que los contenidos de los términos *objeto* y *sujeto* sufrieron una inversión —que pervive hasta nuestros días—. En efecto, fue Descartes quien otorgó a *subjectum* el lugar que corresponde a la mente humana en lugar de aquello que estaba ante ella (tal y como lo concibieron los filósofos y teólogos escolásticos), así *objectum* se convirtió en algo que se presenta ante la mente (un objeto de conocimiento, del esfuerzo, del deseo, de la acción del sujeto). Desde estas coordenadas, lo que está en la mente es algo distinto de lo que la mente piensa. Esto dio pie a todas las discusiones epistemológicas que suponen la distinción entre objeto/sujeto.

⁷ En el mismo siglo XVII, aparece, tanto en el habla cotidiana del alemán, así como en los escritos filosóficos, el uso de la palabra *Gegenstand* (“lo que se opone o desplaza”), que fue utilizada, las más de las veces, como sinónimo de *Objekt*. El sustantivo común *Gegenstand* significa, entre otros contenidos, “cosa”, “objeto”, aquello que es materialmente concreto, estructura real o ideal desde la perspectiva del sujeto (<https://www.dwds.de/>).

⁸ Respecto a las traducciones al español de la primera tesis sobre Feuerbach, señalamos lo siguiente: la traducción que ofrece la editorial Siglo XXI fue tomada de los registros que elaboró en castellano el Instituto Marxismo-Leninismo del Partido Comunista de la Unión Soviética en 1938 y que, a su vez, cotejó el estudioso marxista Miguel Candiotti (Marx, *Antología* 107). En esta versión, *Gegenstand* pasa como “cosa” y *Objekt* como “objeto”. Otra de las traducciones en español que se han ocupado de las tesis es la que presenta Carlos Bendaña-Pedroza en la editorial Félix Burgos (Marx *Tesis sobre Feuerbach* 14). La publicación anunciada tiene la peculiaridad de ser una versión

bien, el término *Gegenstand* en Marx señala al objeto, aunque desde una concepción de su objetivación teórica y práctica, es decir, se refiere a la actividad que integra en un mismo momento lo objetivo y lo subjetivo; mientras que con la palabra *Objekt* se dice del objeto en sí mismo que no es resultado de ninguna actividad, es un objeto conceptual que nombra un ente externo al ser humano. Aunque dicha cuestión es difícil de apreciar en las traducciones al español de los aforismos es, precisamente, lo que vamos a aclarar en las siguientes líneas.

El *objeto* (*Gegenstand*) en las tesis sobre Feuerbach

Después de fallecido Karl Marx en 1883, su amigo y compañero de trabajo Friedrich Engels se dedicó a revisar los cuadernos de notas de su colaborador (sobre todo aquéllas que fueron realizadas entre el periodo 1845-1847), y tuvo un hallazgo importante, ya que encontró once puntos críticos bajo el título “*Ad Feuerbach*” que publicó con el nombre *Thesen über Feuerbach*⁹ (*Tesis sobre Feuerbach*) como apéndice de un texto de su autoría publicado en 1888, al cual llamó *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana* (Tarcus 22). Las ya conocidas *Tesis sobre Feuerbach* tuvieron un proceso de recepción bastante significa-

bilingüe (alemán-castellano); en este caso, *Gegenstand* cambia a “objeto” y *Objekt* cambia a “objeto”. Las versiones que de este mismo pasaje ponen en funcionamiento las editoriales Grijalbo (1970) y Ediciones de Cultura Popular (1979), que estuvieron a cargo de Wenceslao Roces —las traducciones aquí mencionadas se basaron en la edición francesa de Renée Cartelle y Gilbert Badia—, trasladan *Gegenstad* a “objeto” y *Objekt* a “objeto”.

⁹ Es importante advertir que Engels editó las tesis con la intención de que dicho escrito adquiriera un tono más formal que el de un cuaderno de apuntes y, con ello, proceder a su publicación (Tarcus 22-23).

tivo en la historia del pensamiento marxista, hasta tal punto de que varios críticos como L. Goldmann (129) o M. Löwy (128) las consideraron como uno de los aportes más trascendentales del pensamiento occidental moderno, a la par, por ejemplo, del “Discurso del Método” cartesiano.

En términos generales, estas once notas reflexivas son una crítica severa a la tradición filosófica dualista que opone, como realidades antitéticas, la *teoría* y la *práctica*, así como el *objeto* y el *sujeto*. Para ello, Marx intenta superar el posicionamiento materialista representado por Feuerbach y, de igual manera, el sistema idealista hegeliano, ambos predominantes en su época. Con ese claro propósito, Marx introduce en las tesis referidas la categoría *Praxis humana*, la cual, según su propia perspectiva, permite concebir los elementos objetivos de la realidad de manera subjetiva, es decir, como producto de la *actividad humana*. En pocas palabras, Marx entendía que las relaciones sociales tienen condiciones objetivas (materiales) que, sin embargo, conviven con condiciones subjetivas derivadas de los propios entes que se relacionan entre sí. Es en el primer aforismo donde el pensador alemán ofrece el uso técnico y distintivo del término *objeto* (*Gegenstand*):

Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus —den Feuerbachschen mit eingerechnet— ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefaßt wird, nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*; nicht subjektiv. Daher die tätige Seite abstrakt im Gegensatz zu dem Materialismus von dem Idealismus —der natürlich die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt entwickelt. Feuerbach will sinnliche— von den Gedankenobjekten wirklich unterschiedne Objekte: aber er faßt die menschliche Tätigkeit selbst nicht

als *gegenständliche* Tätigkeit. Er betrachtet daher im “Wesen des Christentums” nur das theoretische Verhalten als das echt menschliche, während die Praxis nur in ihrer schmutzig jüdischen Erscheinungsform gefaßt und fixiert wird. Er begreift daher nicht die Bedeutung der “revolutionären”, der “praktischkritischen” Tätigkeit (Marx y Engels, *Werke Band 3* 533).

El defecto capital de todo el materialismo precedente (comprendido el de Feuerbach) es que el objeto [*Gegenstand*], la realidad efectiva, sensibilidad, sólo se capta bajo la forma del objeto [*Objekt*] o de la intuición; pero no como *actividad sensible humana* [*sinnlich menschliche Tätigkeit*], como *práctica* [*Praxis*]; no subjetivamente. De ahí que el lado activo [*tätige*] fuese abstractamente desarrollado, en contraposición al materialismo, por el idealismo —el cual, naturalmente, no conoce la actividad efectiva, sensible, como tal. Feuerbach quiere objetos sensibles— efectivamente distintos de los objetos de pensamiento [*Gedankenobjekten*]: pero no capta la actividad humana [*menschliche Tätigkeit*] misma como *actividad objetiva* [*gegenständliche Tätigkeit*]. De ahí que en la “Esencia del Cristianismo” sólo se considere el comportamiento teorético como el auténticamente humano, mientras que la práctica [*Praxis*] sólo es captada y fijada en su forma fenoménica sucia judaica. De ahí que no conciba la significación de la actividad “revolucionaria”, de la actividad “crítico-práctica” (Marx, *Tesis sobre Feuerbach* 14). Los corchetes que contienen conceptos subrayados en idioma alemán fueron añadidos.

Antes de entrar en los detalles de nuestra interpretación respecto a esta primera pieza de las tesis, queremos apuntar, de manera general, algunas observaciones de una obra de Marx que redactó casi al mismo tiempo que los aforismos aludidos.

Nos referimos a los *Manuscritos Económicos/Filosóficos* de 1844 (Marx, *Manuscritos* 140-148). En esta importante obra se establece que, al momento de captar la realidad, el ser humano percibe cosas/objetos *subjetivadas* y, por tanto, *socializadas* que se conceptualizan por medio del término alemán *Gegenstand*, el cual es el resultado de la unión de los lados *Objekt* y *Subjekt*. De la misma forma, en el párrafo citado (tesis I), se nos advierte que, en el materialismo de Feuerbach, únicamente se toma en cuenta el aspecto *Objekt* o la supuesta cosa en sí al momento de percibir los objetos de la realidad. La característica que el autor de las tesis resalta sobre dicho *Objekt* es que no está mediado por la actividad humana, es decir, no se concibe la unidad de lo *Objekt* y lo *Subjekt*.

Otro punto de encuentro entre el ensayo de París y la anotación crítica inicial de Marx es lo que concierne a la *actividad sensible humana*. Ciertamente, en ambas reflexiones destaca que desde que el ser humano percibe cosas —objetos— (*Gegenstände*) ya está actuando la Praxis, a partir de que las personas ponen en acción sus sentidos ya hay Praxis, por lo cual uno de los rasgos sustantivos de la filosofía desarrollada por Marx es que, anclados en la perspectiva ontológica, el ser humano es esencialmente prático. Desde este ángulo reflexivo, la percepción humana no es algo pasivo (la realidad no se imprime en los individuos desde afuera como *Objekt*), sino que es, efectivamente, una actividad que contiene una unidad indisoluble entre lo subjetivo y lo objetivo. Alrededor de estos supuestos gira la crítica que lleva a cabo la tesis en cuestión cuando insiste que en el *materialismo vulgar* no tiene cabida la Praxis, pues, en esta teoría, no se capta el *Gegenstand*, de igual forma, el idealismo tampoco apunta a la verdadera actividad específicamente humana dado que, contrario al materialismo de Feuerbach, sólo toma en cuenta el lado subjetivo de la Praxis.

Nos parece que si descomponemos en algunas de sus partes esta primera aproximación crítica que realiza Marx, alcanzaremos a observar con mayor nitidez el ámbito en el cual tiene lugar el término que venimos rastreando. Las primeras palabras de este enunciado llaman la atención acerca del materialismo anterior a Marx que plantea de forma errónea, según la óptica del proceso por medio del cual los seres humanos perciben las cosas (actividad sensible humana), la captación de la realidad. El error consiste en que esta corriente de pensamiento no llega a percibir lo que, para la visión de Marx, es de hecho un *Gegenstand*—objeto subjetivado y, por tanto, socializado que procede de la actividad humana y de la supuesta materialidad externa al ser humano y, por tanto, objetiva/subjetiva, en el cual quedan integrados dialécticamente una materialidad externa que no depende del ser humano, así como aquello que sí es parte de la ontología del ser humano— y lo hace pasar, aparentemente, como *Objekt* (cosa que, en su propia materialidad, existe por sí misma y es independiente de la conciencia humana, a la vez que su imagen es interiorizada por los individuos sin ninguna mediación).

En la reflexión dialéctica/materialista, esta forma de comprender los objetos, que es característica de la filosofía feuerbachiana, mistifica la realidad debido a que el ser humano logra la captación del mundo sólo a través de lo sensible (como *Objekt*). La cuestión problemática para Marx es que ese *Objekt* no es un ente subjetivado ni socializado a partir de la actividad específicamente humana, es decir, a partir de la Praxis, sino que es una cosa totalmente independiente del ser humano—tiene una existencia autónoma—. Por lo que expone Marx, la Praxis está desde la captación de la realidad. Esto es completamente coherente con su posicionamiento, según el cual la Praxis es un aspecto ontológico del ser humano.

Pues bien, a la hora que el ser humano lleva a cabo la actividad de conocer, en el sentido vulgar que se está criticando, no se toma la actividad humana como Praxis, puesto que se excluye la parte de la “actividad sensible humana” (en este proceso no se reconocen los objetos ni como *Gegenstände*, ni como producto de la Praxis), o dicho de otro modo, lo que prevalece es la idea del *Objekt*, como cosa en sí que imprime en la mente humana *pasiva* su imagen; es decir, en el proceso de conocimiento del objeto no hay unidad entre lo objetivo (materia) y lo subjetivo (razón). En la interpretación materialista del conocimiento—anterior a Marx—, la actividad humana no es vista como Praxis, ya que hay una preponderancia del *Objekt*; es decir, se piensa que lo único activo es lo objetivo, y esto cancela la actividad subjetiva propiamente humana.

Con relación a los párrafos precedentes, podemos concluir que, en principio, la primera tesis llama la atención acerca de la posibilidad de faltar a la verdad desde la propia percepción humana (una vez que el ser humano pone en acto sus sentidos). El problema central que queda en evidencia es que el materialismo vulgar, incluido el de Feuerbach, explica mal aquello que los sentidos captan, ello debido a que, desde el punto de vista del materialismo antropológico, la actividad se coloca sólo en los objetos, sólo ellos son activos. Esto quiere decir que lo que se acepta como *realidad* es el *Objekt* no el *Gegenstand*, lo cual demuestra una clara separación entre sentidos pasivos y pensamiento activo. Desde el ángulo materialista que Marx coloca en tela de juicio, la sensibilidad humana no se concibe como *actividad sensible* y, por dicha razón, la Praxis queda excluida en la captación de la realidad, negando así la dimensión ontológica de dicha actividad.

En la misma esfera crítica, este primer enunciado pone en evidencia el fundamento último de dos posturas—materialis-

mo e idealismo— que, como extremos unilaterales, fallan en sus supuestos sobre la percepción de la realidad. El *materialismo precedente* concibe la percepción humana siendo impactada por un *Objek*. Aquí la sensibilidad se comprende de manera pasiva y no como actividad. Para el idealismo, la actividad sensible, los datos que son proporcionados a través de los sentidos, carecen de comprensión, ya que todo el contenido lo suministra la conciencia humana. Esto es así porque el objeto de conocimiento es el sujeto y no hay significación alguna que sea externa a él. Para la razón idealista, “lo real es lo racional”.

A contracorriente de estas dos líneas de pensamiento, para Marx hay una unidad en la captación o percepción de la realidad. Es por dicha unidad que en este primer aforismo se habla de que realmente el ser humano captura lo subjetivo y lo objetivo, dado que la cosa a conocer es *Gegenstand* en tanto que es resultado de la actividad práxica del ser humano y su confrontación con lo material. Esto quiere decir que la realidad deviene de la relación real y efectiva que existe entre conciencia y materia —esto supera la unilateralidad del materialismo *vulgar* y del idealismo hegeliano—, con lo cual se modifica el supuesto sobre aquello que se capta por medio de los sentidos, y que se lleva a cabo en y por la Praxis.

Después de estas observaciones, este primer aforismo establece, hablando sobre Feuerbach, una distinción de conceptos que nos parece fundamental para entender de mejor forma la cuestión de la percepción humana. Existen dos nociones contrapuestas, el materialismo feuerbachiano quiere alcanzar “lo percibido”, la “cosa percibida”, es decir, lo sensible o sensorial —*sinnliche*— (inflexión de *sinnlich*) en contraposición al *Gedankenobjekten* (objeto de pensamiento) del idealismo. Parece que tanto la propuesta feuerbachiana como el idealismo no perciben la realidad como *Gegenstand*, como la unidad de lo objeti-

vo y lo subjetivo, únicamente perciben de manera unilateral un lado de la unidad, sea el lado *Objekt*, por el materialismo o sea el lado *Subjekt* del idealismo.

En primer lugar, el *Gegenstand* está en un nivel inicial donde parece que el ser humano no es consciente de que aquello que percibe es producto de su actividad. En este primer nivel de captación de la realidad se encuentran entrelazadas la subjetividad y la materialidad, luego de esa captación no consciente, en un segundo nivel, derivan cosas que los individuos conciben como producto del pensamiento o *Gedankenobjekten* (por ejemplo, la idea del bien, la idea del ser) o de la sensibilidad —*sinnliche*— (por ejemplo, los colores o los sonidos agudos o graves). Por ello, Feuerbach no capta la *actividad objetiva*, ya que no se da cuenta de que lo primero que capta el individuo por medio de sus sentidos es el *Gegenstand* para, después, ubicar la cosa sensible (inicialmente el objeto real y verdadero puede tratarse de algo que llamamos *alma* o, también, puede referirse a una camisa de tal o cual color, después de que el ser humano ejerce la actividad objetiva/subjetiva de captación de esas cosas es que él mismo determina si se trata de algo que tiene que ver con el pensamiento o de algo que tiene que ver con la sensibilidad).

Nos parece oportuno destacar que la visión de Feuerbach que Marx critica en esta primera anotación crítica no considera la materialidad de lo real o, dicho de forma más concreta, la materia como algo específicamente humano. Para el defensor del materialismo antropológico, las cosas que el ser humano capta *sensiblemente* quedan fuera de la actividad perceptiva y, por ello, en la teoría feuerbachiana la actividad sensible es algo enteramente pasivo. De tal manera que, tanto para el idealismo de Hegel como para el materialismo *vulgar*, la actividad específicamente humana es propiamente teórica (sólo la parte teórica se considera actividad que define la esencia humana). En

cambio, para Marx, la actividad específica del género humano comienza con su actividad sensible.

Por lo escrito hasta este momento, creemos que en las primeras líneas que Marx dedica a Feuerbach, la Praxis adquiere su carácter específico en el ámbito ontológico, aún y cuando esta primera tesis trata un problema epistémico (funcionamiento de la percepción humana), el abordaje de Marx asume la sensibilidad humana activa a partir de la ontología humana. Con ello queremos decir que el primer aforismo se guía por la discusión sobre qué es el ser humano, de ahí que la crítica que se presenta está determinada por la ontología del ser social establecida en los Manuscritos de París, es decir, por concebir el ser de las personas como esencialmente comunitario.

En la perspectiva de Marx, los dos discursos filosóficos que configuran la estructura moderna del capitalismo (idealismo y materialismo) sólo toman un aspecto de la ontología humana, con lo que desdibujan la esencia del ser humano; para el materialismo “anterior” a Marx —que tiene en Feuerbach a su representante más distinguido—, lo material es lo único activo, mientras que la sensibilidad humana es pasiva. Desde este esquema filosófico, la actividad sensible no es específicamente humana, es decir, no es una actividad que defina al ser humano; tal vez en el estudio feuerbachiano, el aspecto sensible del individuo se tome en cuenta como una característica genérica animal, más detalladamente, como una cualidad del ser humano en cuanto animal y, por esta razón, lo que define al ser humano en cuanto ser humano es el comportamiento teórico.

Para el idealismo, lo fundamental es, de antemano, el pensamiento y no lo material, de tal modo que lo único propiamente humano es la actividad del pensamiento (no lo sensible), lo sensible no es lo fundamental en el ser humano. Ambas corrientes filosóficas —materialismo e idealismo— consideran

que la actividad específicamente humana es la actividad teórica o del pensamiento, para estas dos escuelas la sensibilidad queda excluida de lo propiamente humano. Esto no quiere decir, en ningún caso, que se niegue la captación sensible de los entes materiales, sino que dicha sensibilidad se coloca como parte de la ontología del animal, pero no del ser humano. Esto, desde la concepción filosófica de Marx, es incorrecto dado que, como lo hemos resaltado desde nuestra lectura de los Manuscritos de 1844, la ontología humana opera desde la sensibilidad o, como se determinó anteriormente, a partir de que los seres humanos ponen en acto sus sentidos.

Conclusión

Con la interpretación que realiza Marx acerca de Feuerbach, especialmente en los apuntes que rescató Engels, queda manifiesto que el materialismo *vulgar* no considera los objetos de la realidad como *Gegenstände* (cosas socializadas que proceden del entrelazamiento entre *Objekt* y *subjekt*), por el contrario, en la postura feuerbachiana prevalece únicamente la idea de un *Objekt* como cosa —percibida por el ser humano— que no está mediada por la actividad humana y que existe con independencia de la acción de los individuos.

Tal como se aprecia en la primera tesis sobre Feuerbach, el materialismo anterior a Marx considera la percepción humana como algo pasivo, lo que de suyo niega que a partir de la actividad sensible haya Praxis. Dicho de otro modo, en el planteamiento feuerbachiano no se admite que la actividad real del ser humano tenga cabida en la captación —sensible— de la realidad. Esto indica que, para el autor de la *Esencia del cristianismo*, la actividad de conocer implica que la cosa (*Objekt*) imprime su

imagen en una conciencia humana pasiva. El riesgo de aceptar esto como procedente, en la vertiente del grande del Tréveris, es que se transgrede la comprensión de la percepción humana, sobre todo cuando el *Gegenstand* queda reemplazado por el *Objekt*, de tal suerte que la sensibilidad humana no se entiende como Praxis, como actividad sensible.

Es menester destacar que si, tal y como lo propone Feuerbach, la actividad sensible es una cuestión de carácter pasivo, lo que sí es algo activo es la actividad teórica (razón por la cual debe imponerse y prevalecer), este criterio unilateral —donde lo primordial a la hora de conocer la realidad es el aspecto subjetivo— pone en evidencia un punto concomitante entre el materialismo feuerbachiano y el idealismo hegeliano: la conciencia o la razón determinan la actividad del ser humano. Para Marx, en cambio, la realidad se construye en la relación entre conciencia y materia (en la unión de lo objetivo y lo subjetivo).

En estas mismas notas críticas de Marx, la segunda tesis bosqueja la dificultad de determinar si un pensamiento puede considerarse o no como verdadero. Se trata de discernir si existe correspondencia entre el conocimiento y la verdad objetiva. Pues bien, lo que este apunte intenta destacar es que la verdad de la relación entre la teoría y la realidad (como *Gegenstand*) es un asunto de la Praxis y no del conocimiento teórico. Mientras que para el idealismo la verdad está dada en la relación que el pensamiento establece con el propio pensamiento a partir de la conciencia humana —el pensamiento se contrasta consigo mismo—, en el materialismo antropológico de Feuerbach la verdad resulta del enlace entre pensamiento (*Denken*) y la cosa en sí (*Objekt*), aquí la realidad no supone la socialización de sus objetos, es decir, no hay *Gegenstand*. Ante estas dos visiones, la teoría de Marx acepta el principio por medio del cual la verdad del pensamiento es puesta en evidencia por la actividad huma-

na que une lo objetivo/práctico y lo subjetivo/teórico, pues es la Praxis la actividad que logra vincular el pensamiento con su concreción en la realidad.

Siendo incisivos con lo que venimos recuperando, observemos que la Praxis, en el sentido que Marx le otorga a esta categoría, cuenta con un nivel ontológico que se aprecia en la actividad (objetiva/subjetiva) por medio de la cual los seres humanos perciben el *Gegenstand* (objetos socializados). De igual forma, esta actividad esencial del ser humano también se presenta en un nivel gnoseológico, esto cuando de lo que se trata es no ya de captar sensiblemente la realidad, sino de aprehender la verdad en el plano del pensamiento humano dentro de la relación entre la teoría y la práctica, es por ello que la Praxis es, también, la actividad que se ajusta a la verdad objetiva.

En la misma esfera de los apuntes críticos que venimos comentando, las tesis VIII y IX continúan planteando el carácter ontológico de la Praxis, sobre todo cuando se destaca que lo específico en la relación de los seres humanos con los de su especie es dicha actividad objetiva/subjetiva, por lo cual Marx parece sostener que el ser humano es práxico y comunitario. Con todo, las personas son susceptibles de no considerar el núcleo objetivo de la realidad, una vez que se ubican fuera del *Gegenstand* y sólo se dejan llevar por la actitud teórica, tal es el caso, expone el escrito de Marx, de Feuerbach.

Así pues, nuestro artículo trata de establecer que el nivel productivo de la praxis, que es quizás el más importante de la obra marxiana y el más considerado por la tradición marxista (por ejemplo, en el planteamiento lukacsiano sobre el ser social), no es el único nivel propuesto por Marx cuando dota de contenido a la categoría Praxis, sino que, según lo desarrollamos, a partir de la propia sensibilidad humana ya opera la Praxis (tal como se presenta en la primera tesis y en los escritos de 1844).

En conclusión, tanto los planteamientos feuerbachianos como la sociedad burguesa se distinguen por conceptualizar al ser humano como un ente individual y no como un ser comunitario, de tal manera, poco importa la existencia de una organización política de la sociedad, así como el despliegue de una actividad que se corresponda con una ontología social, ya que cada persona en su propia individualidad puede lograr la realización plena de su existencia sin necesidad de apelar a sus semejantes para vivir en comunidad.

Referencias

- Blunden, Andy. "The concept of object". *Hegel, Marx and Vygotsky. Essays on Social Philosophy*. Andy Blunden, Brill, 2021, pp. 156-170.
- Bustos López, Javier. "Kant: El objeto según la razón teórica". *Revista de Filosofía*, núm. 25, 1997-1, pp. 109-130. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/filosofia/article/view/17930>.
- Candioti, Miguel. "El carácter enigmático de las *Tesis sobre Feuerbach* y su secreto". *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, núm. 50, enero-junio de 2014, pp. 45-70. DOI: 10.3989/isegoria.2014.050.04.
- Goldmann, Lucien. *Marxismo y ciencias humanas*. Amorrortu, 1975.
- Heinrich, Michael. "Die ersten Begegnungen von Karl Marx mit der Philosophie Immanuel Kants". *Con-Textos Kantianos. International Journal of Philosophy*, núm. 8, diciembre de 2018, pp. 17-27. DOI:10.5281/zenodo.2300268.

- Kant, Immanuel. *Sämtliche Werke*. Verlag von Felix Meiner, 1919.
- Langenscheidt. *Diccionario de bolsillo español-alemán*. Redacción Langenscheidt, 2002.
- Löwy, Michael. *La teoría de la Revolución en el joven Marx*. Siglo XXI, 1997.
- Marx, Karl. *Manuscritos economía y filosofía*. Alianza Editorial, 1980.
- _____. *Antología*. Siglo XXI, 2015.
- _____. *Tesis sobre Feuerbach*. Félix Burgos Editor, 1981.
- _____. *Tesis sobre Feuerbach y otros. Escritos filosóficos*. Grijalbo, 1970.
- _____. *Escritos de juventud*. Ediciones de Cultura Popular, 1974.
- _____. *Crítica de la filosofía del Estado de Hegel*. Biblioteca Nueva, 2010.
- Marx, Karl y Friedrich Engels. *Gesamtausgabe (MEGA) I/1*. Dietz Verlag Berlin, 1975.
- _____. *Gesamtausgabe (MEGA) III/1*. Dietz Verlag Berlin, 1975.
- _____. *Werke Band 3*. Dietz Verlag Berlin, 1978.
- _____. *La Sagrada Familia y otros escritos filosóficos de la primera época*. Grijalbo, 1967.
- _____. *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en la de sus diferentes profetas*. Ediciones de Cultura Popular, 1974.
- _____. *Textos selectos y manuscritos de París –Manifiesto del Partido Comunista – Crítica del Programa de Gotha*. Gredos, 2012.

Salva, Vicente. *Nuevo Valbuena o Diccionario latino-español*. Librería de D. A. Calleja, 1854.

Tarcus, Horacio. "Introducción. Leer a Marx en el siglo XXI". *Antología*, Karl Marx. Siglo XXI, 2015, pp. 7-57.

Yáñez, Ricardo. "La categoría Praxis en sus distintos niveles. Acercamiento contextual a los Manuscritos de 1844 y a la primera Tesis sobre Feuerbach del joven Karl Marx, en busca de su marco de aplicabilidad actual en la disciplina del Trabajo Social". *Protrepis. Revista de Filosofía*, núm. 20, mayo-octubre de 2021, pp. 117-141. DOI: <https://doi.org/10.32870/prot.i20.307>.

Contenido web

Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Gegenstand> (consultado el 12 de junio de 2025).

Libertad anárquica y gobernanza algorítmica: fundamentos ético- ontológicos de la resistencia en el biopoder digital

Anarchic Freedom and Algorithmic
Governmentality: Rethinking Resistance
in the Age of Digital Biopower

FERNANDO A. RAMOS ZAGA

UNIVERSIDAD PRIVADA DEL NORTE, PERÚ

fernandozaga@gmail.com

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.



Resumen: El avance de la gubernamentalidad algorítmica redefine los límites entre libertad y control al instaurar un poder que opera sobre la subjetivación mediante mecanismos predictivos. Este artículo analiza la noción foucaultiana de *libertad anárquica* como resistencia ontológica frente a la biopolítica digital. A través de una revisión genealógica del pensamiento de Foucault, se examina cómo la estadística transforma la relación entre poder y sujeto, reemplazando la represión por la modulación computacional de la conducta. Se argumenta que la libertad, entendida como práctica histórica de autoconstitución sin fundamento trascendental, emerge como alternativa ante la clausura ontológica generada por la automatización de la experiencia. El estudio concluye que sólo una ética de la contingencia, enraizada en la materialidad del cuerpo y la apertura del devenir, puede contrarrestar la lógica de codificación algorítmica. En consecuencia, se propone una relectura del pensamiento político centrada en la plasticidad ontológica del sujeto.

Palabras clave: libertad anárquica, biopolítica digital, subjetivación, poder algorítmico, Foucault.

Abstract: The advance of algorithmic governmentality reconfigures the boundaries between freedom and control by establishing a form of power that acts on subjectivation through predictive and automated mechanisms. This study examines Foucault's notion of *anarchic freedom* as an ontological resistance to digital biopolitics. Through a genealogical analysis of his thought, it explores how the statistical production of life alters the relationship between power and subject, shifting from repression to computational modulation of behavior. The findings suggest that freedom, conceived as a historical practice of self-constitution without transcendental foundations, offers an alternative to the ontological closure imposed by automation. It is argued that only an ethics of contingency, grounded in bodily materiality and the openness of becoming, can resist algorithmic codification. As a result, the study proposes a reinterpretation of political thought focused on the subject's ontological plasticity in the face of digital control.

Keywords: anarchic freedom, algorithmic governmentality, digital biopower, automated subjectivation, Foucault.

Recibido: 24 de diciembre de 2025

Aprobado: 21 de enero de 2026

Doi: 10.15174/rv.v19i38.877

Introducción

La expansión del régimen de gobernanza algorítmica ha transformado decisivamente la estructura del poder y las

condiciones de posibilidad de la libertad. La racionalidad técnica contemporánea ya no se limita a organizar la vida social, sino que penetra en las capas ontológicas de la existencia, configurando los modos de ser y de pensar a través del cálculo y la predicción. En este horizonte, la autonomía racional que caracterizó a la modernidad se diluye en una lógica de modulación continua (Deleuze 5), en la que los algoritmos no sólo gestionan información, sino que producen realidad. La gubernamentalidad algorítmica (Rouvroy y Berns 165) se presenta, así, como una prolongación del biopoder foucaultiano, transformando la administración de la vida en una forma de control infraindividual que redefine la subjetividad desde la estadística.

La genealogía foucaultiana del poder ofrece herramientas conceptuales para comprender este desplazamiento histórico. El paso del poder soberano al biopoder marcó la transición de una política de la muerte hacia una economía de la vida, donde la existencia se convirtió en objeto de gestión (Foucault, *Histoire de la sexualité I* 183). Foucault redefine la *libertad* no como ausencia de poder, sino como práctica de autoconstitución en el interior de las relaciones de fuerza (*L'éthique du souci* 712). Dicha concepción, reelaborada por Butler y Marchart, introduce una noción de *libertad anárquica* que no se sustenta en fundamentos trascendentales, sino en la contingencia y en la capacidad de transformación immanente del sujeto. Desde esta perspectiva, el análisis del poder algorítmico exige repensar la libertad no como derecho, sino como resistencia ontológica frente a la clausura tecnopolítica.

La investigación filosófica y política reciente ha abordado la relación entre tecnología, poder y subjetividad, pero persiste una brecha significativa en torno a las condiciones ontológicas de la libertad en el contexto digital. La mayoría de los enfoques

actuales se centran en aspectos éticos o jurídicos, como la transparencia algorítmica, la privacidad o la equidad en la toma de decisiones automatizadas (Cohen 89; Mittelstadt *et al.* 5). Sin embargo, tales aproximaciones, al permanecer ancladas en la noción liberal del *sujeto autónomo*, no alcanzan a problematizar la transformación de la subjetividad en efecto del cálculo. Falta, por tanto, una reflexión ontopolítica que aborde la manera en que el poder algorítmico incide sobre la constitución misma del ser.

El objetivo general del presente artículo es examinar críticamente la noción foucaultiana de *libertad anárquica* como forma de resistencia ontológica frente al régimen de gobernanza algorítmica. El estudio propone articular una crítica filosófico-política del biopoder digital y de los procesos de subjetivación automatizada, con el fin de delimitar los fundamentos ético-ontológicos de una libertad no codificable en la era del cálculo. Su contribución radica en ofrecer una lectura que combina genealogía del poder, ontología de la técnica y ética de la existencia, para replantear la posibilidad de una vida libre en un contexto de automatización generalizada.

Genealogía del poder: de las sociedades disciplinarias a la gubernamentalidad algorítmica

La comprensión del control algorítmico contemporáneo demanda situarlo dentro de una genealogía del poder que ilumine las transformaciones en los modos de gobierno de la vida. En tal sentido, la reflexión foucaultiana constituye un punto de partida esencial, pues permite comprender el tránsito desde el poder soberano, orientado al derecho de muerte, hacia el biopoder, centrado en la administración de la vida. A partir

de esta perspectiva, resulta posible advertir que las tecnologías digitales de gestión poblacional inauguran una nueva fase histórica en la que la racionalidad del control se impone mediante la anticipación estadística de los comportamientos.

El análisis de las sociedades disciplinarias muestra que el poder moderno no se ejerce fundamentalmente por represión, sino por la producción de subjetividades normalizadas. Las instituciones de encierro y vigilancia generan sujetos dóciles y útiles, cuya conducta se regula a través del examen y el registro continuo (Foucault, *Surveiller et punir* 228). El panóptico benthamiano expresa el principio de visibilidad que induce la autovigilancia y, con ello, la interiorización de la norma. Asimismo, la disciplina produce cuerpos que responden a una anatomopolítica de la eficiencia, mientras el biopoder amplía su campo de acción hacia la población, administrando los procesos vitales mediante técnicas de gestión estadística (Foucault, *Histoire de la sexualité I* 183). La vida se convierte, así, en objeto de cálculo político y en materia de gobierno.

La transición hacia un nuevo diagrama de poder puede comprenderse a través de la idea de modulación continua, donde el control se ejerce sin necesidad de clausuras ni instituciones estables. La lógica de encierro cede ante mecanismos flexibles que actúan en tiempo real, desplazando el poder hacia los flujos de información y las dinámicas de variación incesante. El gobierno de la conducta ya no requiere muros ni jerarquías fijas, sino dispositivos que operan sobre datos en circulación. En consecuencia, la crisis de las instituciones disciplinarias no anuncia el ocaso del poder, sino su transformación en una red ubicua que ajusta las trayectorias vitales mediante modulaciones imperceptibles (Deleuze 5).

La noción de *gubernamentalidad*¹ *algorítmica* expresa el grado extremo de tal transformación, al designar un modo de gobierno basado en la correlación automatizada de datos masivos que elimina la mediación discursiva y simbólica. Los algoritmos no comunican significados ni apelan a la conciencia, sino que configuran el entorno informativo donde se toman decisiones, orientando las acciones sin intervención directa. El poder se ejerce en la modulación probabilística del comportamiento, donde la vida se reduce a flujos de información gestionables (Rouvroy y Berns 170; Sadin 58).

En este marco, la identidad se define como una función estadística producida por el código, un constructo algorítmico que emerge de la correlación de patrones de comportamiento digitalizados. El sujeto deja de ser un agente consciente para convertirse en un perfil operativo determinado por variables de predicción (Cheney-Lippold 78). La clasificación automatizada sustituye la interpelación ideológica, y la subjetividad se constituye como efecto de procesos infraindividuales que actúan por debajo del umbral de la experiencia.

El resultado de esta dinámica plantea un problema ontológico de gran alcance, pues la automatización de la subjetivación amenaza con clausurar la dimensión creativa y abierta de la existencia. Las tecnologías digitales, al exteriorizar la memoria y los saberes, generan un proceso de proletarianización que despoja al sujeto de su capacidad de simbolización y singularización

¹ Es crucial aquí distinguir este concepto de la noción de *gobernanza*. Mientras que la gobernanza refiere a la estructura administrativa, normativa y multiactoral mediante la cual se gestiona, la *gubernamentalidad* foucaultiana apunta a la racionalidad estratégica que permite dirigir conductas. No nos referimos a cómo se regulan los algoritmos (gobernanza), sino a cómo los algoritmos funcionan como una tecnología de poder que produce subjetividades específicas (gubernamentalidad).

(Stiegler 45). La automatización alcanza los procesos de individuación psíquica y colectiva, convirtiendo la vida en un conjunto de trayectorias predecibles y administrables. La libertad se ve erosionada en favor de la repetición calculada, mientras la experiencia de sí se encierra en un circuito de retroalimentación que anticipa cada gesto a partir de registros previos.

La libertad anárquica en el pensamiento de Foucault: genealogía y fundamentos ontológicos

La noción de *libertad* formulada en la teoría foucaultiana constituye una inflexión decisiva dentro del pensamiento moderno al desarticular toda concepción esencialista o trascendental de la autonomía. La libertad no se define como atributo inherente del individuo ni como derecho garantizado jurídicamente, sino como práctica histórica y relacional inscrita en un entramado de fuerzas que configuran las posibilidades de acción. Desde esta perspectiva, el análisis se desplaza de la pregunta por la naturaleza de la libertad hacia la indagación de las condiciones históricas que la hacen posible, es decir, hacia las formas mediante las cuales los sujetos se constituyen como agentes libres dentro de regímenes específicos de poder-saber (Foucault, *L'éthique du souci* 712). La libertad, en consecuencia, se comprende como un efecto contingente y siempre inacabado de procesos de desujeción que rompen con las identidades impuestas y abren espacios de transformación.

Ahora bien, tal concepción se desarrolla de manera transversal a lo largo de la obra foucaultiana, manteniendo una coherencia conceptual que se sostiene en la idea de que ser libre equivale a intervenir en las relaciones que constituyen la subjetividad, y no a liberar una esencia reprimida. En los primeros

desarrollos del pensamiento foucaultiano, la libertad se concibe como una experiencia del límite, una práctica de transgresión que interroga las categorías establecidas de la razón y la verdad (Foucault, *Folie et déraison* 456). A medida que su reflexión avanza, dicha experiencia trágica se reformula en una ontología histórica del sujeto, donde toda forma de existencia se entiende como resultado de prácticas contingentes que configuran modos singulares de ser en el mundo.

En este marco, la influencia heideggeriana introduce una estructura ontológica que permite comprender la libertad como apertura a la posibilidad. La existencia humana se define por su carácter proyectivo, por su relación con un horizonte de sentido que no se agota en la representación ni en la presencia (Heidegger 145). De manera complementaria, la genealogía nietzscheana profundiza esa historicización al revelar que toda verdad es efecto de fuerzas en pugna. La crítica de la verdad como correspondencia y la concepción de la historia como campo de enfrentamientos permiten pensar la libertad no como atributo esencial, sino como acontecimiento singular que irrumpe en la continuidad de lo dado (Nietzsche 89). En esta línea, la práctica genealógica se convierte en ejercicio de desnaturalización, una intervención crítica que expone la contingencia de las formas de sujeción y abre espacios para la transformación (Foucault, “Nietzsche” 152).

A partir de la confluencia entre la analítica heideggeriana y la genealogía nietzscheana, se configura una concepción que ha sido interpretada como libertad anárquica. El carácter anárquico de tal noción no remite a la ausencia de normatividad, sino a la negación de un principio fundacional que determine el sentido de la existencia. La libertad se despliega como práctica sin *arkhé*, como movimiento contingente que instituye y des-

instituye las formas del sujeto en un devenir incesante. Bajo esta perspectiva, el poder deja de concebirse como límite exterior de la libertad y pasa a entenderse como su condición inmanente, pues la libertad sólo puede ejercerse transformando los dispositivos que la producen (Marchart 98).

En consecuencia, la etapa final del pensamiento foucaultiano, centrada en las tecnologías del yo y en la ética antigua, ofrece un horizonte práctico donde tal concepción alcanza su mayor desarrollo. Las prácticas de cuidado de sí, tal como se evidencian en la cultura grecorromana, muestran que la libertad no consiste en obedecer a una ley universal, sino en cultivar una relación reflexiva con uno mismo (Foucault, *Histoire de la sexualité II* 112). Dichas prácticas éticas configuran un *ethos* que no depende de normas trascendentes, sino de la capacidad de dar forma a la propia existencia. La libertad se entiende, entonces, como estilización de la vida, como posibilidad de producir modos de ser singulares a partir del trabajo de sí sobre sí.

Entonces, la ética de la autoconstitución implica consecuencias políticas de amplio alcance. Si la libertad se realiza en la transformación inmanente de las relaciones de poder, la resistencia deja de concebirse como oposición frontal y se redefine como práctica interna de desujeción. Allí donde hay poder hay resistencia, no como exterior absoluto, sino como su correlato necesario dentro del mismo campo de fuerzas (Foucault, *Histoire de la sexualité I* 125). En esa medida, la libertad se manifiesta en los gestos que desplazan los límites del poder y reconfiguran sus lógicas de sujeción. Desde esta perspectiva, la reflexión contemporánea sobre la subjetivación ha interpretado la libertad como proceso de desidentificación, es decir, como el acto mediante el cual el sujeto se sustrae de las categorías que lo definen para abrirse a nuevas formas de devenir (Butler 45).

Automatización de la subjetividad y clausura ontológica: el sujeto como efecto del código

El despliegue del poder algorítmico introduce una transformación cualitativa en los procesos de subjetivación que excede las formas clásicas del biopoder. Mientras las tecnologías disciplinarias y biopolíticas se sustentaban en la normalización de conductas y la gestión estadística de poblaciones, el régimen algorítmico opera a través de la producción automatizada de perfiles predictivos que anticipan y modulan los comportamientos antes de que estos alcancen la conciencia. En consecuencia, la subjetividad se redefine como un efecto colateral del cálculo, donde la existencia se traduce en información gestionable y la apertura ontológica propia del *Dasein* se ve clausurada por la rigidez del código (Cheney-Lippold 82).

A partir de tal mutación, la gubernamentalidad algorítmica puede comprenderse como un entramado de tres operaciones interdependientes que reconfiguran las condiciones de aparición del sujeto. En primer lugar, la recolección masiva y continua de datos genera un archivo digital que no se limita a representar la vida, sino que produce una duplicación estadística del individuo, un doble algorítmico con una eficacia práctica superior a la del cuerpo físico (Rouvroy y Berns 172). En segundo lugar, el procesamiento automatizado de esa información mediante técnicas de aprendizaje automático detecta patrones y correlaciones invisibles para la percepción humana, estableciendo asociaciones entre variables dispares y elaborando perfiles predictivos de alta precisión (O'Neil 45). En tercer lugar, los algoritmos utilizan dichos perfiles para modular el entorno informativo del sujeto, determinando qué opciones, contenidos u oportunidades se le presentarán. De este modo, el poder ya no impone mandatos explícitos, sino que estructura

el campo de posibilidad en el que la elección se ejerce, configurando de antemano los márgenes de la decisión (Zuboff 234).

En consecuencia, se consolida una forma de subjetivación automatizada, en la cual la identidad del sujeto es producida algorítmicamente sin mediación reflexiva. La categorización social y cultural deja de basarse en atributos ontológicos o experiencias vitales y se redefine como una función del código. Las identidades se asignan estadísticamente en función de correlaciones derivadas del comportamiento digital, generando clasificaciones cambiantes que, sin embargo, determinan con rigidez el acceso a recursos y oportunidades (Cheney-Lippold 95). Aunque tal volatilidad podría interpretarse como un signo de flexibilidad, en realidad expresa una sujeción más profunda, pues el sujeto queda subordinado a categorías que desconoce y que no puede modificar.

Desde una perspectiva ontológica, la automatización implica una clausura de la apertura del ser. La existencia, entendida como relación con lo posible, se ve progresivamente reducida a trayectorias predecibles calculadas por los algoritmos. Las burbujas informativas configuran horizontes de experiencia cada vez más estrechos, los sistemas de puntuación crediticia condicionan el acceso a la economía y los algoritmos de selección laboral reproducen sesgos históricos codificados en los datos de entrenamiento (O'Neil 67; Pariser 12; Crawford 134). En todos los casos, el futuro del sujeto se determina por su pasado digital, lo que erosiona la posibilidad de irrupción y contingencia que define la libertad como acontecimiento.

Por otra parte, la clausura ontológica adquiere una dimensión política en la medida en que el régimen algorítmico no sólo gestiona información, sino que organiza la producción de valor a partir del comportamiento humano. La conversión de la experiencia en dato constituye el núcleo del capitalismo de vigilancia,

un sistema que extrae beneficio de la predicción y modificación de la conducta (Zuboff 89; Couldry y Mejias 45). Las plataformas digitales no comercian con bienes, sino con posibilidades de intervención en la acción futura. El mercado ya no se estructura en torno al consumo de objetos, sino en torno a la venta de comportamientos previsibles.

Asimismo, la dimensión infraindividual del poder algorítmico constituye una ruptura con las formas tradicionales de dominación. El poder disciplinario apelaba a la conciencia mediante la vigilancia visible, mientras el biopoder gestionaba poblaciones a través de mecanismos estadísticos identificables; en cambio, el poder algorítmico actúa por debajo del umbral de la percepción consciente, configurando las condiciones mismas de la experiencia (Rouvroy 150). Su eficacia radica en la ausencia de interpelación, pues no ordena, no prohíbe, no persuade. Simplemente modula entornos.

Libertad anárquica como resistencia ontológica: la reapertura del ser frente al cierre tecnopolítico

La confrontación entre la libertad anárquica foucaultiana y el poder algorítmico revela una tensión estructural entre la apertura del ser y su clausura técnica. La expansión del control digital reduce la vida a un conjunto de trayectorias calculables, anulando la dimensión de indeterminación que caracteriza a la existencia. Frente a esa clausura, la libertad se concibe como una práctica de reapertura ontológica, una forma de desfundamentación que interrumpe la lógica del cálculo y restituye la posibilidad del acontecimiento. Resistir, en este contexto, no implica oponerse desde un exterior inexistente, sino subvertir la gramática del poder desde su interior, afirmando modos de

existencia que desbordan la racionalidad del código (Foucault, *L'éthique du souci* 715).

La resistencia ontológica se define por su diferencia respecto de las formas políticas tradicionales, centradas en la transformación institucional o en la redistribución del poder visible. No busca conquistar derechos ni modificar estructuras jurídicas, sino mantener abierta la contingencia que impide la clausura definitiva del sentido. En un entorno donde el poder algorítmico pretende eliminar toda indeterminación mediante la anticipación estadística, la resistencia consiste en afirmar la irreductibilidad de la vida frente a su reducción a dato (Marchart 112).

La libertad foucaultiana aporta un marco conceptual que permite pensar tal práctica sin recurrir a esencias ni fundamentos trascendentes. Ser libre implica desprenderse de las formas de sujeción que constituyen al sujeto, en un ejercicio histórico de transformación de sí mismo. La libertad no consiste en recuperar una autenticidad perdida, sino en inventar nuevas formas de existencia dentro de los límites del poder. Bajo el régimen algorítmico, esa libertad se traduce en una desidentificación crítica frente a las categorías predictivas, en un gesto de desvío que rehúsa ser fijado en una identidad calculada.

La posibilidad de resistir el poder del cálculo se arraiga en la experiencia corporal, que escapa a toda representación digital. La existencia sensible no puede ser plenamente traducida a información, pues el cuerpo vivido constituye el medio originario de toda relación con el mundo. El poder algorítmico actúa sobre abstracciones, pero la vida se despliega en un plano prerreflexivo de afectos, temporalidades y percepciones que exceden su codificación (Merleau-Ponty 167). La resistencia se sostiene, entonces, en el cultivo de esa dimensión vivida que el dato no puede capturar.

La plasticidad ontológica refuerza tal comprensión de la libertad como metamorfosis incesante. La capacidad de recibir forma y de darse forma constituye una condición esencial de lo viviente, una potencia de transformación que desafía la rigidez del algoritmo. En la medida en que el poder algorítmico fija identidades y estabiliza perfiles, la plasticidad reintroduce el movimiento, la variación y la imprevisibilidad, frustrando toda pretensión de control total (Malabou 89).

La apertura al mundo, por su parte, constituye una condición de posibilidad de la libertad. La exposición al otro y a lo imprevisible revela una forma de resistencia que no se apoya en la autonomía cerrada, sino en la vulnerabilidad compartida. El poder algorítmico busca eliminar esa exposición, creando entornos controlados donde todo se anticipa y nada escapa al cálculo. Resistir implica, en cambio, mantener el riesgo, aceptar la contingencia y habitar la incertidumbre como forma de libertad (Nancy 45).

Esa ética de la apertura converge con la práctica del cuidado de sí, concebida como elaboración continua de formas de vida singulares. Cuidarse implica producir una relación reflexiva con la propia existencia, sin someterse a normas universales ni a prescripciones externas. Frente al poder algorítmico, que automatiza la subjetividad y sustituye la deliberación por cálculo, el cuidado de sí constituye una práctica de autoconstitución consciente que restaura la agencia frente a la programación (Foucault, *Histoire de la sexualité II* 118).

La libertad no se ejerce en soledad. Toda práctica de desujeción se inscribe en un entramado social y colectivo. Las formas de resistencia al poder algorítmico exigen construir modos de organización que no reproduzcan las lógicas del control digital. Las iniciativas basadas en la descentralización, la encriptación o el *software* libre muestran que es posible instituir espacios don-

de la producción de subjetividad no dependa de la vigilancia ni del beneficio económico (Milan y van der Velden 62). Sin embargo, tales estrategias técnicas sólo adquieren sentido si se integran en una ética de la desujeción que transforme la relación entre los sujetos y la tecnología.

Crítica del solucionismo tecnológico y los límites del humanismo liberal

La confrontación entre libertad anárquica y poder algorítmico exige una revisión profunda de las respuestas más influyentes ante el problema del control digital. Las estrategias dominantes del debate contemporáneo se organizan en torno a dos orientaciones principales: el solucionismo tecnológico y el humanismo liberal. Ambas comparten una confianza en los marcos representacionales del poder y en una noción esencialista de la libertad, lo que impide comprender la radicalidad ontológica del desafío que plantea la gubernamentalidad algorítmica.

En primer lugar, el solucionismo tecnológico, entendido como la creencia en la capacidad de la innovación técnica para resolver problemas sociales, se traduce en propuestas que promueven algoritmos más transparentes, explicables y éticos (Morozov 78). Desde esa perspectiva, el poder algorítmico se percibe como un asunto de opacidad, sesgo o falta de responsabilidad institucional. No obstante, tal orientación conserva intacta la fe moderna en la neutralidad técnica y en el progreso como principio rector, ignorando que el problema del poder algorítmico no radica en una falla de diseño, sino en una mutación ontológica que afecta la constitución misma del sujeto.

Desde una mirada foucaultiana, el solucionismo tecnológico se revela insuficiente, pues parte del supuesto de que el poder

puede hacerse visible y controlable mediante transparencia y regulación técnica. Sin embargo, el poder algorítmico actúa por debajo del umbral de la conciencia, configurando los marcos de visibilidad y las condiciones de posibilidad de la experiencia antes de cualquier deliberación reflexiva (Rouvroy y Berns 175). En consecuencia, la transparencia no corrige el problema, ya que la lógica algorítmica no oculta información que deba ser revelada, sino que produce realidad mediante operaciones de cálculo que instauran nuevas formas de normatividad.

En segundo lugar, el humanismo liberal propone restaurar la autonomía individual mediante regulaciones normativas que garanticen derechos digitales, consentimiento informado y control sobre los datos personales. Tal enfoque parte de la premisa de que el problema del poder algorítmico radica en la violación de la privacidad y en la pérdida de control del individuo sobre su información (Floridi 309). Sin embargo, este diagnóstico adolece de una limitación teórica, pues el error fundamental del humanismo liberal radica en confundir un problema de gubernamentalidad con uno de gobernanza. Al intentar solucionar el control algorítmico mediante mejores leyes de datos o comités de ética (instrumentos de gobernanza), ignoran que la gubernamentalidad algorítmica opera en un nivel previo a la ley: en la conducción prerreflexiva de los deseos y comportamientos. No se trata de “gobernar bien” los algoritmos, sino de resistir la forma en que los algoritmos nos gobiernan.

Aunado a esta confusión conceptual, dicha respuesta descansa sobre una concepción del sujeto racional y consciente, capaz de comprender las implicaciones de sus decisiones, lo cual resulta incompatible con el funcionamiento del poder algorítmico, que opera mediante la anticipación estadística de comportamientos inconscientes y la gestión automatizada de correlaciones opacas (Cohen 112). Además, el marco del humanismo

liberal individualiza un problema que es estructural y colectivo. El consentimiento informado no puede equilibrar las asimetrías de conocimiento entre plataformas y usuarios, ni transformar la arquitectura algorítmica que configura la totalidad del entorno informativo. La ilusión de elección individual oculta la naturaleza sistémica del control, en la que las decisiones personales carecen de poder frente a una infraestructura que determina las condiciones de posibilidad de la acción.

En términos más profundos, el humanismo liberal presupone la existencia de un sujeto autónomo anterior a toda red de poder, cuando la crítica foucaultiana demuestra que el sujeto no precede a las relaciones de sujeción, sino que emerge como efecto de ellas (Foucault, *L'éthique du souci* 720). Apelar a la autonomía racional o a la dignidad individual implica, por tanto, reinstaurar la metafísica del sujeto que el pensamiento crítico había desmantelado. Las regulaciones liberales, lejos de oponerse al poder algorítmico, pueden integrarse en su misma lógica gubernamental al promover la autorresponsabilidad y la gestión individualizada del riesgo (Brown 67).

Las objeciones que acusan a la crítica foucaultiana de caer en un relativismo paralizante por carecer de fundamentos normativos universales; desconocen el carácter histórico y contingente de toda normatividad. La ausencia de fundamentos trascendentales no implica la negación de criterios éticos, sino la afirmación de que las normas deben derivarse de las condiciones históricas de existencia y no de una esencia humana abstracta. Resistir el poder algorítmico no requiere invocar valores universales o derechos naturales, sino afirmar la apertura ontológica de la vida frente a su clausura tecnopolítica.

Hacia una ética de la contingencia: la plasticidad del sujeto como último refugio

La confrontación entre libertad anárquica y poder algorítmico conduce a la necesidad de formular una ética de la contingencia que permita orientar la existencia en un contexto dominado por el cálculo y la predicción. Tal ética no puede apoyarse en principios trascendentales ni en nociones esencialistas del sujeto, sino en la afirmación de la contingencia radical de toda forma de vida. La libertad se redefine, así, como ejercicio de plasticidad ontológica, como capacidad de transformación incesante frente a los intentos de clausura que caracterizan al régimen algorítmico.

El concepto de *plasticidad*, entendido como la capacidad de recibir forma y de darse forma, expresa una condición constitutiva de lo viviente, no una propiedad metafísica del sujeto. A diferencia de la elasticidad, que permite regresar a un estado anterior, la plasticidad implica transformaciones irreversibles que generan configuraciones inéditas (Malabou 45). Desde una perspectiva filosófica, esa plasticidad material constituye el fundamento mismo de la libertad, pues posibilita que el sujeto se transforme más allá de toda determinación genética, social o técnica.

Sin embargo, la plasticidad ontológica entra en tensión con la lógica del poder algorítmico que busca fijar identidades mediante la predicción estadística y la retroalimentación automatizada. Los sistemas de recomendación refuerzan comportamientos previos, generando bucles de repetición que estrechan el horizonte de lo posible (Pariser 34). Los algoritmos de personalización clasifican a los individuos en categorías estables, determinando de antemano qué opciones se les ofrecen, qué contenidos consumen y qué oportunidades se les conceden (O'Neil

112). La ética de la contingencia responde precisamente a esa tendencia, cultivando una disposición a la transformación que impide la cristalización del sujeto en identidades fijas.

El ejercicio de tal ética se despliega en diversos planos que se entrelazan mutuamente. En el nivel corporal, implica afirmar la primacía de la experiencia vivida sobre su representación digital. La existencia encarnada constituye el núcleo irreducible de toda subjetividad y el punto de resistencia frente a la abstracción algorítmica (Merleau-Ponty 89). Prácticas que recuperan la atención al cuerpo no constituyen gestos de evasión tecnológica, sino ejercicios de reapropiación de la experiencia frente a su traducción en datos biométricos.

En el nivel cognitivo y afectivo, la ética de la contingencia implica una disposición a la exploración y al encuentro con lo inesperado. En un entorno regido por la lógica de la personalización y la predicción, mantener la apertura exige prácticas de desorientación deliberada: leer sin seguir algoritmos de recomendación, desplazarse por espacios desconocidos sin navegación digital o exponerse a perspectivas ajenas a las propias afinidades. Tales gestos interrumpen los circuitos de retroalimentación algorítmica y preservan la capacidad de sorpresa, condición esencial de la libertad (Citton 67).

En el plano ético y relacional, la contingencia se materializa en la creación de formas de vida singulares. La noción foucaultiana de *estilización de la existencia*, entendida como elaboración consciente de modos de ser, se opone a la normalización estadística que el poder algorítmico impone (Foucault, *Histoire de la sexualité II* 125). En un contexto donde la subjetividad se define por perfiles predictivos, la invención de estilos de vida singulares constituye una forma de resistencia ontológica.

En la dimensión colectiva, la ética de la contingencia exige imaginar instituciones plásticas, capaces de transformarse sin

perder coherencia. Las estructuras jerárquicas y rígidas reproducen las lógicas del control algorítmico, mientras que las formas horizontales y experimentales fomentan la autonomía colectiva y la variabilidad (Hardt y Negri 234). Cooperativas digitales, movimientos sociales distribuidos y comunidades de *software* libre constituyen ejemplos de prácticas organizativas que privilegian la mutación constante sobre la estabilidad estructural.

La ética de la contingencia requiere, en última instancia, una nueva relación con la tecnología, que no se base ni en su rechazo ni en su aceptación acrítica. La técnica forma parte de la condición humana y constituye uno de los medios fundamentales de su autoconstitución (Stiegler 89; Hui 112). Por ello, resistir no implica abandonar la tecnología, sino reapropiarla, reinsertarla en una lógica de cocreación que devuelva a los sujetos y comunidades la capacidad de decidir sobre las condiciones tecnológicas de su existencia. La soberanía tecnológica, entendida como poder colectivo de diseñar y modular las herramientas digitales según valores no instrumentales, representa una extensión de la libertad ontológica en el plano técnico (Milan y van der Velden 68).

Conclusiones

La reflexión crítica sobre la libertad como práctica ontológica revela que la cuestión no se resuelve en la oposición entre determinismo tecnológico y autonomía humana, sino en la comprensión de las condiciones históricas que configuran la posibilidad misma de ser libre. El análisis de la gubernamentalidad algorítmica muestra que el poder contemporáneo no se limita a administrar la vida, sino que modula las formas de existencia desde el nivel infraindividual. En tal escenario, la libertad anárquica se afirma como gesto de reapertura del ser, una práctica que in-

terrumpe la clausura del cálculo y reintroduce la contingencia en el corazón del orden técnico. La resistencia, entonces, no se concibe como negación exterior, sino como transformación inmanente que mantiene viva la posibilidad de devenir.

La articulación entre la genealogía foucaultiana del poder y la noción contemporánea de control algorítmico permite formular una teoría crítica de la subjetivación automatizada. La categoría de libertad anárquica se reinterpreta como una práctica de desujeción que no busca restaurar una esencia originaria, sino generar nuevas formas de existencia en medio del poder. La investigación propone, en consecuencia, una ontología dinámica de la libertad, concebida como plasticidad y apertura. Tal perspectiva transforma la crítica del biopoder en una analítica del código, capaz de revelar cómo el control digital sustituye la normatividad jurídica por la modulación probabilística de la vida.

Las implicaciones de esta reflexión se extienden hacia el terreno ético y político. En un contexto donde la subjetividad es producida algorítmicamente, resistir implica reapropiar los procesos de individuación mediante prácticas de cuidado de sí, creación colectiva y soberanía tecnológica. La reapertura ontológica se traduce en estrategias de reapropiación del cuerpo, la atención y la técnica, orientadas a restablecer la agencia frente al poder del cálculo. En la medida en que las estructuras digitales condicionan la experiencia, la libertad se ejerce mediante la invención de modos de vida que escapan a la predicción. La acción política adquiere, así, una dimensión estética y ética, centrada en la construcción de formas de vida plásticas, singulares y colectivamente sostenibles.

El horizonte de investigación que se abre a partir de esta propuesta invita a profundizar en una ontología crítica de la técnica, capaz de integrar la materialidad algorítmica y la experiencia vivida. Se requiere explorar la relación entre plasticidad

cerebral, afectividad y automatización, para comprender cómo los procesos cognitivos se transforman bajo el régimen de la predicción. Asimismo, resulta pertinente examinar las prácticas de resistencia emergentes en contextos digitales descentralizados, donde la cooperación y la autonomía colectiva reconfiguran los marcos de subjetivación. Las investigaciones futuras deberán articular una teoría política de la tecnología que no se limite a la regulación institucional, sino que piense la libertad como práctica de diseño ontológico.

La confrontación entre libertad y cálculo redefine los fundamentos de la ética contemporánea. Allí donde el algoritmo pretende clausurar el devenir, la libertad se afirma como potencia de transformación y como cuidado de la contingencia. En esa tensión se juega el sentido de la existencia en la era del biopoder digital. La reflexión filosófico-política no se orienta a restaurar un humanismo perdido, sino a imaginar modos de ser que mantengan abierta la posibilidad de lo imprevisible. Pensar la libertad como plasticidad implica reconocer que toda forma de vida es una obra inacabada, un gesto de creación que resiste la programación del mundo. En la era del cálculo, esa afirmación del acontecimiento se convierte en el núcleo mismo de la resistencia ontológica.

Declaración de uso de IA

En el presente manuscrito se usó un modelo de lenguaje de gran escala específicamente GPT-5 de OpenAI para la corrección e identificación de errores tipográficos y de redacción. El *prompt* usado fue “identifica y corrige errores tipográficos y de redacción”. Los resultados fueron posteriormente revisados para asegurar fidelidad al tono e intención del borrador inicial.

Referencias

- Brown, Wendy. *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*. Princeton UP, 1995.
- Butler, Judith. *Undoing Gender*. Routledge, 2004.
- Cheney-Lippold, John. *We Are Data: Algorithms and the Making of Our Digital Selves*. New York UP, 2017.
- Citton, Yves. *The Ecology of Attention*. Polity, 2017.
- Cohen, Julie E. *Between Truth and Power: The Legal Constructions of Informational Capitalism*. Oxford UP, 2019.
- Couldry, Nick, y Ulises A. Mejias. “The costs of connection: How data is colonizing human life and appropriating it for capitalism”. *Stanford University Press*, 2021.
- Crawford, Kate. *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*. Yale University Press, 2021.
- Deleuze, Gilles. “Postscript on the Societies of Control”. *October*, vol. 59, 1992, pp. 3-7.
- Floridi, Luciano. “On Human Dignity as a Foundation for the Right to Privacy”. *Philosophy & Technology*, vol. 29, núm. 4, 2016, pp. 307-312.
- Foucault, Michel. *Folie et déraison: Histoire de la folie à l'âge classique*. Plon, 1961.
- _____. “Nietzsche, la généalogie, l'histoire”. *Hommage à Jean Hyppolite*, ed. Suzanne Bachelard. Presses Universitaires de France, 1971, pp. 145-172.
- _____. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard, 1975.
- _____. *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. Gallimard, 1976.

- _____. “L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté”. *Dits et écrits IV*, Gallimard, 1984, pp. 708-729.
- _____. *Histoire de la sexualité II: L'usage des plaisirs*. Gallimard, 1984.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. Penguin, 2004.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Max Niemeyer, 1927.
- Hui, Yuk. *Art and Cosmotronics*. University of Minnesota Press, 2021.
- Malabou, Catherine. *Que faire de notre cerveau?* Bayard, 2004.
- Marchart, Oliver. *Post-Foundational Political Thought: Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau*. Edinburgh UP, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1945.
- Milan, Stefania y Maja van der Velden. “The Alternative Epistemologies of Data Activism”. *Digital Culture & Society*, vol. 2, núm. 2, 2016, pp. 57-74.
- Mittelstadt, Brent Daniel *et al.* “The Ethics of Algorithms: Mapping the Debate”. *Big Data & Society*, vol. 3, núm. 2, 2016, pp. 1-21.
- Morozov, Evgeny. *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. Public Affairs, 2013.
- Nancy, Jean-Luc. *Être singulier pluriel*. Galilée, 1996.
- Nietzsche, Friedrich. *Zur Genealogie der Moral*. C. G. Naumann, 1887.
- O'Neil, Cathy. *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*. Crown, 2016.
- Pariser, Eli. *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. Penguin, 2011.

- Rouvroy, Antoinette. “The End(s) of Critique: Data Behaviourism versus Due Process”. *Privacy, Due Process and the Computational Turn*, eds. Mireille Hildebrandt y Katja de Vries. Routledge, 2013, pp. 143-167.
- Rouvroy, Antoinette y Thomas Berns. “Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation”. *Réseaux*, vol. 177, núm. 1, 2013, pp. 163-196.
- Sadin, Eric. *La era del individuo tirano: El fin de un mundo común*. Caja Negra, 2022.
- Stiegler, Bernard. *For a New Critique of Political Economy*. Polity, 2010.
- Zuboff, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Public Affairs, 2019.

DOSSIER

FORMAS DE LA TRADUCCIÓN: ENFOQUES TEÓRICOS,
PRÁCTICAS Y ESTUDIOS DE CASO

Coordinadora

Maria Cristina Secci
Università degli Studi di Cagliari, Italia
Cátedra Jorge Ibarguengoitia

Traducciones invisibles¹

Invisible translations

FRANCISCU SEDDA

UNIVERSITA DI CAGLIARI, ITALIA

franciscu.sedda@gmail.com

Resumen: En nuestro ensayo quisiéramos sustentar y demostrar sintéticamente lo siguiente: *a)* el carácter primario del concepto de *traducción* con respecto al de *interpretación*; *b)* el hecho de que la traducción actúa contemporáneamente por *concatenación* y *correlación*; *c)* que cada uno de estos dos modos traductivos produce su *específica forma de invisibilidad*: la *catacresización* mediante la concatenación, la *encatálisis* mediante las correlaciones; *d)* que cada una de las dos formas de traducción, una vez asumida la posición de *dominante*, proporciona la base para la definición de una *ontología específica* (o forma de “instauración de lo real”), que hace invisible la otra forma de traducción.

Palabras clave: traducción, interpretación, producción de sentido, ontologías, semiótica.

Abstract: In our essay, we would like to argue and demonstrate succinctly: *a)* the primary character of the concept of *translation* with



¹ Una versión más extensa y completa fue publicada con el título “Traduzioni invisibili. Concatenamenti, correlazioni e ontologie semiotiche” en la revista *Versus. Quaderni di studi semiotici*, núm. 126, 2018, pp.125-152. La presente traducción estuvo a cargo de Haydée Bermúdez Guevara.

respect to that of *interpretation*; *b*) the fact that translation operates simultaneously through *chaining* and *correlation*; *c*) that each of these two translational modes produces its own *specific form of invisibility*: *catachresization* in the case of chainings, *encatalysis* in the case of correlations; *d*) that each of the two forms of translation, once it assumes the *dominant* position, provides the basis for the definition of a *specific ontology* (or form of “instauration of the real”), which renders the other form of translation invisible.

Keywords: translation, interpretation, meaning-making, ontologies, semiotics.

Recibido: 18 de febrero de 2026

Aceptado: 13 de marzo de 2026

DOI: 10.15174/rv.vi19i38.885

Introducción

El presente artículo es un ensayo de teoría semiótica, cuyo corazón conceptual es la traducción. No se trata de un ensayo sobre la tipología de la traducción, como sucede en los famosos trabajos de Roman Jakobson y Michael Silverstein (por citar sólo algunos); ni se trata de un trabajo de traductología en línea con Lawrence Venuti o Peeter Torop; en fin, ni de un ensayo sobre la práctica traductiva en su concreción, como han hecho recientemente, por ejemplo, Anna Aslanyan o Silvia Pareschi (un libro que integra todos estos enfoques es obviamente *Decir casi lo mismo* de Umberto Eco).²

² Véanse: Jakobson; Silverstein; Venuti; Torop; Aslanyan; Pareschi; Eco *Dire quasi*.

La finalidad de nuestro ensayo es, en primer lugar, mostrar cómo dos grandes tradiciones de la semiótica frecuentemente consideradas alternativas, el pragmatismo y el estructuralismo, comparten la traducción como concepto central; en segundo lugar, mostrar cómo las dos ideas de traducción propias de las dos tradiciones sean al mismo tiempo recíprocamente invisibles y complementarias; por último, en tercer lugar, probar a delinear el modo de hacerlas trabajar juntas para reforzar nuestra comprensión de los procesos de producción de significado y obtener algunas conclusiones, sea a nivel de teoría semiótica general como de semiótica cultural.

Estos objetivos, junto a los obvios límites de espacio, hacen que demos por sentados muchos presupuestos, referencias y exámenes minuciosos que se podrían hacer y deberían hacerse (aún más para los lectores no familiarizados con la teoría semiótica) y que hemos hecho en otros estudios. La esperanza es que, frente a un aumento de la dificultad de lectura, la densidad de los conceptos favorezca una visión sintética de la propuesta que presentamos. Sigue siendo cierto, que esto deberá suceder como siempre sucede, a través de un proceso de traducción parcial e imperfecta de lo que hemos escrito. Y si acaso esta traducción llegara a deslizarse en un malentendido, esperemos que esto sirva como detonante, como sucede a veces, para una radical reelaboración creativa.

Para facilitar la introducción en el ensayo y su comprensión, probemos a anticipar algunos de los puntos nodales y dar un ejemplo que haga “intuir” desde el inicio qué entendemos cuando hablamos de las *modalidades de traducción* como forma de *aprehensión del sentido*, para usar un término desarrollado en la teoría del discurso literario como Jacques Geninasca.

En el *excursus* que sigue quisiéramos sustentar y demostrar sintéticamente lo siguiente: *a*) el carácter primario del

concepto de *traducción* con respecto al de *interpretación*; *b*) el hecho de que la traducción actúe contemporáneamente por *concatenación y correlación*; *c*) que cada uno de estos dos modos traductivos produce su *específica forma de invisibilidad*: la *catacresización* mediante la concatenación, la *encatálisis* (usando un término de la glossemática de Louis Hjelmslev) mediante las correlaciones; *d*) que cada una de las dos formas de traducción, una vez asumida la posición de *dominante*, proporciona la base para la definición de una *ontología específica* (o forma de “instauración de lo real”), que hace invisible la otra forma de traducción.

Para imaginarse inmediatamente (aunque imperfectamente) esta situación y sus paradojas, se puede pensar en la tensión entre interpretación y traducción diferida: una parece excluir a la otra y funcionar según una lógica diferente —la interpretación simultánea parece avanzar signo por signo, mientras que la traducción de escritorio puede coger primero las articulaciones del conjunto para después traducirlo— sin embargo, algo de una vive en la otra. Para profundizar aún más y movernos de la práctica traductiva a la dinámica más general de la aprehensión del sentido, que queremos explicar precisamente a través del concepto de *traducción*, tomemos esta secuencia:

ABC BCD CDE DEF EFG FGH

Ante ella, podemos percibir los diversos objetos-signo, las diversas triadas, y desde allí instaurar su concatenación: de esto resultará una forma de continuidad, un espacio plano, referencial (la progresión alfabética), que la propia concatenación establece.

A la inversa, podemos percibir que esta serie está habitada por diferentes formas de discontinuidad: la aparente continuidad está ahora, en realidad, habitada por diversas jerarquías, diversas articulaciones de la diferencia (por ejemplo, se podría notar que el cuarto elemento ya no tiene nada en común con el primero, al punto que parte en dos la continuidad del conjunto; o se podría instaurar un ritmo tal, por el cual el cuarto elemento está en discontinuidad con el primero, así como el quinto con el segundo y el sexto con el tercero, etcétera). Aquí emerge desde dentro una única serie, diversas series, que son el producto de un modo diverso de correlación de las diferencias.

El punto no es cuál es lo real más justo y verdadero. El punto es que la instauración de lo real hace invisible (tiende a hacer invisible) el otro. Al mismo tiempo, mirar a la cara la paradoja puede ayudarnos a percibir que, así como la luz está compuesta de ondas y partículas, imposibles de apreciar contemporáneamente, así el sentido está hecho de concatenaciones y correlaciones. O, dicho de otra manera, la generación del sentido es materia de traducción. Aunque de dos tipos diferentes que se involucran recíprocamente, aunque parezcan, y en muchos aspectos sean, independientes.

Concatenaciones

De la interpretación a la ecología de las prácticas semióticas

El primer tipo de traducción con el cual queremos iniciar es el que ocurre entre signos —o mejor aún, entre signos-objeto— y que viene regularmente identificado como *interpretación*. Esto ha sido identificado por Charles S. Peirce y desarrollado en ámbito europeo por Umberto Eco (*Trattato di semiotica generale* y

Semiotica e filosofia del linguaggio) en su teoría de la semiosis y de la cultura como *red enciclopédica*. La idea de base, como se sabe, es que el signo ocupa el lugar de otra cosa, su objeto, por medio de un interpretante que desarrolla su significado.

Generalizando este criterio, la cultura sería una red de interpretantes y la interpretación sería el modo de recorrerla, actuando en cada ocasión diversas concatenaciones.

Fue Roman Jakobson el primero en señalar que esta relación productora de sentido es una *traducción*, y que es el mismo Peirce quien lo dice claramente: “the meaning of a sign is the sign it has to be translated into” (132).

En nuestra opinión, el tema puede ser desarrollado aún más. De hecho, sabemos que Peirce no se limita a decirnos que el significado de un signo es el signo en que debe ser traducido. De manera más radical, también nos dice que no hay realmente un signo y con él un “pensamiento genuino” —es decir, desde nuestro punto de vista, una *cultura viva y dinámica*— si no existe este necesario proceso y desarrollo traductivo:

But a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed. Thought requires achievement for its own development, and without this development it is nothing. Thought must live and grow in incessant new and higher translations, or it proves itself not to be genuine thought (Peirce, *Collected Papers* vol. 5, párr. 594).

Un signo, entonces, no es un signo hasta que no se traduce a sí mismo en otro signo. Nos encontramos frente a un movimiento autoconstitutivo y reflexivo al mismo tiempo, de tal manera que el primer signo se constituye sólo en el momento en el que “se traduce en” “y se concatena con” un segundo signo.

Se trata evidentemente de punto clave que puede ser ulteriormente desarrollado poniéndolo en paralelo con el pasaje en el que Peirce asimila la *traducción* a la *polinización*:

Everything may be comprehended or more strictly translated by something; that is has something which is capable of such a determination as to stand for something through this thing; somewhat as the pollen-grain of a flower stands to the ovule which it penetrates for the plant from which it came since it transmits the peculiarities of the latter. In somewhat the same sense, though not to the same degree, everything is a medium between something and something (Peirce, *Writings of Charles* 333).

Peirce nos dice que el polen, trasladándose de una planta a otra y penetrando en un nuevo óvulo, *está en lugar de* la planta de la cual proviene.

Podría parecer una pura y simple representación figurativa del mecanismo conceptual que Peirce quiere explicar: *everything is a medium between something and something*. En cambio, desde nuestro punto de vista contemporáneo nutrido del diálogo con la epistemología de corte antropológico, este ejemplo rima en modo interesante con la *ecología de las prácticas* teorizadas por Isabelle Stengers: en la ecología de las prácticas, de hecho, seres vivientes no-humanos (como, por ejemplo, la oruga y el parásito; las flores y las abejas) “crean valor” a través de un proceso de *entre-capture* (intercaptura), que es de hecho una peculiar concatenación traductiva, que corresponde a la creación de una relación de dependencia que genera simbiosis, supervivencia, existencia (Stengers 47).

La cosa importante es que esta *entre-capture* (intercaptura) es de hecho una *coinvencción*, “un *doble* proceso de construcción de identidad” (Stengers 47), que hace que “oruga y parásito

existan [...] en una modalidad que afirma la existencia del otro” (Stengers 47). En otros términos, es la relación traductiva que los constituye, los hace existir y ser lo que son y no el contrario.³

Volviendo a leer entonces el pasaje de Pierce a través de Stengers podemos, todavía de manera más radical que antes, decir que no es sólo el primer signo que se constituye y existe en el momento en que se traduce en el segundo signo; de hecho, deberíamos decir que los dos signos existen efectivamente sólo en traducción, dentro de la relación traductiva que los constituye al mismo tiempo, haciéndolos recíprocamente dependientes como en un tipo de *entanglement semiótico* más o menos fuerte y duradero.⁴

El valor y el estatuto de los signos van, entonces, más allá de la idea de su referencia a un real preconstituido. Y también más allá de la idea de que son reales sólo en cuanto signos. Lo que aquí estamos sustentando es que se pueden y tienen que leer los fenómenos reales como signos. Dicho mejor aún, el paralelo que hemos instituido entre Peirce y Stengers nos legitima a pensar que lo *real* —o al menos una de sus capas, uno de sus modos de existencia— es hecho de *signos-objeto en traducción*.

En la medida en que uno acepta estos razonamientos y asume como válida esta hipótesis, la idea de *interpretación* parece

limitante, pues tiende a deslizarse hacia una visión prevalentemente representacionalista, cognitivista y en muchos aspectos intencionalista del sentido.⁵ En ese marco, más allá de la interpretación, el concepto de *concatenación* nos parece adecuado para captar la extensión y la radicalidad del *fenómeno de correlación* que estamos individuando.

Dicho en otros términos, cuando el relacionismo (véase Sedda *Imperfette*; Sedda “Relationalism”) se impone, lo que se manifiesta (que se manifiesta también lingüísticamente necesario) es el movimiento *tra(ns)ductor* que va más allá del movimiento interpretativo-sinequístico: la acción de interpretación, la acción del *interpre*, aunque dirigida a “mantener junto”, “conectar”, “dar continuidad” (Paolucci 44) es de todas formas deudor de la preexistencia de las partes, de los adversarios, de los interpretantes en cuanto “signos-objeto”, ya definidos sobre los cuales realizar alguna forma de mediación o reenvío. En cambio, la traducción debería ir más a la raíz del momento constitutivo del sentido y de sus objetos, y por esto, desde nuestro punto de vista, englobaría en sí las dinámicas interpretativas.

³ Vale la pena notar que en el pensamiento antropológico y traductológico es larga la serie de estudiosos que, en modo más o menos explícito y teóricamente articulado, ha subrayado el hecho que la traducción más que tener lugar entre dominios separados, culturas diferentes, identidades distintas, está pensada como *primaria*: los dominios, las culturas y las identidades deben pensarse como constituidos *en la relación*, como el resultado de relaciones traductivas fundamentales (véase: Clifford *The Predicament y Routes*; Gentzler; Graeber).

⁴ Sobre la idea de *entanglement* en relación con las prácticas discursivas y a su capacidad de construir juntos *materia y significado*, véase: Barad.

⁵ Para una crítica al representacionalismo y de la intención como hecho cognitivo e individual, véase: Barad. Puede ser interesante evocar aquí la idea de Shaun Gallagher de una “Overextended Mind” que se constituye a través de una red de actividad inscrita en objetos, prácticas, discursos (y que no podrían realizarse sin éstos, véase también Charles Goodwin). Es interesante notar que en su ensayo, Gallagher reserva la idea de *interpretación* al trabajo cognitivo de un *intérprete* empeñado en dar sentido, *por sí mismo*, a otra cosa (Gallagher 66).

Reformulaciones, entanglement, desplazamientos

Antes de pasar más allá, y para prepararnos mejor, regresamos a la relación traductiva entre signos de los que nos habla Peirce y de donde hemos tomado iniciativa. De hecho, esto fue asociado por Jakobson en su famoso ensayo sobre los aspectos lingüísticos de la traducción, a la llamada traducción *endolingüística* o *reformulación*. Éste es el ejemplo con el que Jakobson traduce el pensamiento de Peirce: “El término *soltero* puede ser sustituido por una designación más explícita, como, por ejemplo, *persona que no ha contraído matrimonio*, cuando se necesite un grado mayor de exactitud” (Jakobson 57).

Ahora este ejemplo que es formalmente correcto traiciona, sin embargo, una configuración que puede llevar fácilmente a plantear este tipo de traducción fuera del ámbito de la traducción misma como hará Eco (*Dire quasi* 239-241), afirmando que reformulación y paráfrasis no son traducciones. Es útil, en este momento, evocar el punto de vista de William F. Hanks en esta materia, uno de los mayores antropólogos del lenguaje que se inspira precisamente en la semiótica de Peirce y Jakobson. Discutiendo los últimos cambios epistemológicos de la antropología y precisamente para mostrar cómo las llamadas *ontologías* son ámbitos en constante movimiento traductivo, Hanks afirma que la traducción endolingüística e intracultural —realizada a través del *reported speech*, la paráfrasis, el comentario, la exégesis— no sólo tiene plena función generativa de significado, sino que hace que el sistema semiótico esté funcionalmente listo para la traducción externa: “cross-linguistic translation presupposes intralinguistic translation” (Hanks 18). Si esto sucede es porque, según Hanks, estos actos semióticos de reformulación se comportan funcionalmente como *creadores de metalenguaje*, aunque se trate de un metalenguaje poco

perceptible como tal, precisamente porque está excesivamente desgastado o porque es “desechable”. Si se acepta esta hipótesis —nótese— es como si se estuviera ya en una traducción *entre lenguajes*, aunque permanezca dentro de *un lenguaje*.

¿Por qué, entonces, este aspecto traductivo de la paráfrasis no viene regularmente percibido? A nuestro modo de ver, esto ocurre porque, como sucede en el ejemplo de Jakobson, el elemento *relacional* que hemos probado a poner como primario tiende a perderse completamente o a hacerse invisible. Los signos están allí, ya cerrados y constituidos, y uno no es más que la necesaria y previsible reformulación del otro. La cosa no es dañina en sí misma, de hecho, un cierto tipo de actividad semiótica descansa exactamente sobre esta aparente dadidad y clausura de signos, así como sobre una predefinición de las relaciones que éstos mantienen o pueden mantener. Y, por consiguiente, de los itinerarios enciclopédicos que se pueden (re)visitar. Se podría decir que la *masa faltante de la semiótica*, su materia oscura, es exactamente toda aquella actividad traductiva que está tan automatizada que se hace invisible. O que viene reconducida a un movimiento puro de “interpretación” basado en el trabajo de reenvío-asociación entre partes de la enciclopedia cultural.

Pero esto para nosotros no es suficiente. De hecho, si queremos que emerjan las complejas, contradictorias estratificaciones del funcionamiento de la significación, tenemos que sacar a la luz la *constitutividad de la dimensión relacional*, inclusive en los casos más simples. Probemos a hacerlo a través de algunos pequeños ejemplos que nos permiten, por un lado, regresar al tema del *entanglement semiótico* que habíamos aludido y, por el otro lado, a iniciar a “abrir” los objetos-signo, elemento que será de utilidad cuando hablemos de *correlaciones*.

Se tomen, en este sentido, los dos términos *hombre* y *homínido*. Podríamos decir que también estos dos términos se coper-

tenecen, están en una relación de *entre-capture* (intercaptura), *uno es parte del otro*, en cuanto el hombre se define a través de la pertenencia a los homínidos y el término *homínido* incorpora lingüísticamente el punto de vista del hombre en la definición de los mecanismos de la evolución. Obviamente, esta copertenencia podría ser cuestionada desde otro punto de vista, por ejemplo, desde el enfoque creacionista; o podría sufrir modificaciones del sentido a través de la introducción de otros términos —como el del *homínino* (véase Pievani 24)— que indican adquisiciones cognitivas, replanteamientos taxonómicos, desplazamientos valorativos que mueven los límites y cambian la forma de las relaciones semánticas (hasta un cierto momento) dadas.

Ahora, metiendo entre paréntesis estas consideraciones que ya nos empujan más allá, siempre hacia más articuladas y profundas correlaciones culturales, acercando *hombre* y *homínido* se puede captar en modo bastante simple, tanto la relación que los conecta como su divergencia, su desfase diferencial.

Los dos términos se ponen sobre el mismo plano a nivel estrictamente lingüístico y aparecen conjuntamente en el nivel del sentido común, pero apenas nos movemos hacia un examen analítico y semántico, éstos se alejan. Esto sucede no sólo porque aparecen en una relación del tipo general/específico, común/sectorial, simple/complejo, pero sobre todo porque tienden a situarse en dos campos discursivos diferentes: el del discurso prosaico-cotidiano y el del discurso científico, en particular el evolucionista. Claro está, también aquí estamos simplificando, dado que es evidente que el término *hombre* aparece ciertamente en el campo discursivo científico —no menos importante el de las ciencias humanas— y el de *homínido* puede aparecer en el discurso prosaico, por ejemplo, si es dirigido a alguien en forma irónica o despectiva. El punto es que, haciendo la remisión de

uno al otro, y si bien nos movemos dentro de la misma lengua natural, uno puede encontrarse saltando entre dos conjuntos de relaciones diferentes. El término *homínido* en su campo discursivo contraerá de hecho, sea nivel sincrónico que diacrónico, toda una serie de relaciones del sentido, será parcialmente causado por una cierta articulación de un *campo de realidad*⁶ que el término *hombre* no activa y posiblemente ni siquiera contempla. Si el paso de *hombre* a *homínido* desde un cierto punto de vista amplía el conocimiento del término *hombre*, situándose en más vastas historias biológicas y evolucionistas, del otro lado esto derrumba las relaciones de sentido que estructuraban el campo de realidad en el cual el hombre era el centro para reposicionarnos dentro otro conjunto de relaciones, otro diagrama de fuerzas semánticas con una diferente tipología, en la cual, por ejemplo, el hombre es solamente una de las tantas variedades (en devenir) del ser vivo (y del género *homo*).

Es sobre esta *traducción interdiscursiva*, este deslizamiento frecuentemente inadvertido o infravalorado (incluso por Jakobson), que va focalizada la atención cuando parece que nos movemos dentro del “mismo sistema de signos”. El hecho que dos signos pertenezcan a la misma lengua, y que tal vez nos parezcan algo más que la reformulación o la paráfrasis del otro, compromete el hecho de no hacernos ver su movimiento de deriva, el movimiento tectónico latente de las fallas del sentido, el vibrar de la diferencia que los une y separa al mismo tiempo. Para sintetizar lo antes dicho, tómese el argumento de Eco (*Dire quasi* 91-93), según el cual para traducir la palabra *rat* en la frase de Hamlet “How now! A rat?” conviene usar la palabra *topo* (“ratón”) antes que *ratto* (“rata”), porque en italiano *topo* (“ratón”)

⁶ Quisiera recordar que en Jean Geninasca, el concepto de *campo de realidad* es homólogo al concepto greimasiano de *isotopía*.

remite al susto, a la sorpresa, a la alarma que es propia de la frase original, mientras que *ratto* (“rata”) hace que estos rasgos desaparezcan mientras incorpora más bien un sentido de velocidad. ¡Ahora si esto vale en la traducción interlingüística vale de igual manera en la intralingüística! Dicho en otros términos, si *topo* (“ratón”) y *ratto* (“rata”) no son equivalentes respecto a *rat*, no se entiende por qué tendrían que serlo entre ellos. Si si *topo* (“ratón”) y *ratto* (“rata”) explican una cosa diversa respecto a *rat*, lo explican necesariamente también entre ellos. Pasar de si *topo* (“ratón”) a *ratto* (“rata”), y viceversa, significa traducir, deslizar de un nudo de relaciones a otro, hacer ver relaciones diversas, tanto como pasar de *rat* a *topo* (“ratón”) o de *rat* a *ratto* (“rata”). En conclusión, la traducción interlingüística hace evidente lo que la traducción intralingüística hace de modo implícito.

Correlaciones

Nada es aislable, nada es cerrado

Como hemos visto, el mecanismo de *concatenación* parece desarrollarse en un único plano, dejando la impresión de una falta de profundidad del movimiento traductivo. En realidad no es así. Mientras los signos-objeto se constituyen concatenándose, contemporáneamente la traducción nos hace mover entre posiciones relacionales diferentes, nos hace pasar de un conjunto de relaciones a otro conjunto de relaciones, operando así una verdadera y propia *correlación de formas*, que se les llama *sistemas de signos, códigos, lenguajes, discursos, prácticas*; que se trate de conjuntos internos a un solo lenguaje (como en el caso de la paráfrasis o de la diferencia de registros y de campos discursivos internos a una lengua) o de manera más clásica de lenguas y

lenguajes diferentes, recíprocamente “otros”, “externos”, como en la traducción interlingüística e intersemiótica.

Ya Peirce informaba de este desplazamiento cuando —desplazándose él mismo de una definición a otra— decía que el significado “is, in its primary acceptation, the translation of a sign into another system of signs” (*Collected Papers* vol. 4, párr. 127). Sin embargo, quien ha efectivamente desarrollado esta idea es la semiótica estructural que, desde Ferdinand de Saussure, pasando por Louis Hjelmslev, se desarrolló paralelamente con Algirdas J. Greimas y la Escuela de París, por un lado, y Jurij M. Lotman y la Escuela de Tartu, por el otro.

Para introducir lo que es útil a nuestro razonamiento, recordemos brevemente dos pasajes greimasianos. En *En torno al sentido: Ensayos semióticos*, Greimas dice que la significación no es otra cosa que la “transposición de un nivel de lenguaje a otro, de un lenguaje a un lenguaje diverso” (Greimas 13); sucesivamente, en *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, que es síntesis de la trayectoria greimasiana, en la voz *traducción* escribe que la traducibilidad es “el fundamento mismo del proceso semántico” y que “la significación es ante todo una actividad (o una operación de traducción) antes que ser su resultado” (Greimas y Courtès, 365). En fin, la vida es traducción, como diría Clifford Geertz (1983). Y esta actividad traductiva sucede tanto dentro de un lenguaje (en la correlación entre la forma de la expresión y del contenido de una lengua) como en la correlación entre lenguajes diferentes, sea que actúe en función de una transposición o como un tejido de formas semióticas heterogéneas.

Es importante notar cómo este problema se presenta radicalizado en una teoría explícitamente culturalista como la de Lotman y de la Escuela de Tartu. La fundación de una semiótica de la cultura está, de hecho, intrínsecamente unida a la superación

de la percepción que los mismos sistemas de signos, las mismas lenguas, sean objetos concluidos o, como manifiesta Greimas, resultados aislados y aislables. La fundación de la semiótica de la cultura en cuanto “ciencia de la correlación funcional de diversos sistemas de signos” presupone, de hecho, que un sistema de signos —por más identificable que sea analíticamente— no pueda jamás funcionar aisladamente, sino sólo apoyándose en los otros sistemas de signos (Ivanov *et al.* 107). Sucesivamente, Lotman sostendrá en modo aún más radical que son exactamente la *asimetría* y la *no uniformidad estructural*, la *recíproca intraducibilidad* de fondo de los sistemas semióticos, a dar fundamento a su unidad (Lotman 34).

Como si el estatuto de incompletitud e imperfección de cada estructura semiótica buscara soluciones en las otras estructuras. Posición que podría llevar a la idea de una *estructura de estructuras* en sí misma completa y que, en cambio, en nuestra opinión, abre al paradójico mecanismo de un *hiperestructuralismo* que describe y se da cuenta de un campo semiótico abierto y dinámico por exceso de formas (véase Sedda, “Relationalism”): un campo semiótico compuesto por estructuras que en el intento de completarse, mientras correlacionándose forman lo real, producen esa irregularidad de la que querían escapar y con la cual no podrán jamás dejar de lidiar.

Siguiendo, pues, esta línea de pensamiento, no existen objetos cerrados, objetos que existen por sí mismos, fuera de una constitutiva trama de correlaciones. Ni los sistemas de signos, ni las concatenaciones entre signos, ni los signos mismos, escapan a esta dinámica traductiva que los hizo existir, les da existencia y los convertirá en objetos que existan en cuanto tales.

No nos sorprenda la tensión contradictoria de este pasaje. Porque es exactamente un espacio contradictorio y plural, el que estamos atravesando para poder describirlo.

Correlaciones de textos, lenguas, mundos

Ejemplificar el juego de las correlaciones implicaría exhaustivos análisis semiótico-culturales. Pero para entendernos, pensemos en la palabra *vida* y en cómo se convierte en un lugar de encuentro y desencuentro, de articulación y desarticulación, concatenación y disyunción entre discursos —el laico, el religioso, el científico, el médico, el jurídico, etcétera— que son al mismo tiempo portadores de concatenaciones narrativas (cadenas de acciones y pasiones) diferentes, más o menos contingentemente compatibles o incompatibles. O pensemos en cualquier palabra escrita que puede ser atravesada por dos o más lenguas, situándose dentro de redes de diferencias inconmensurables: *cane*, en italiano (animal doméstico...), en inglés (caña), en latín (imperativo de cantar...). De este modo, el objeto-signo individual pierde, entonces, toda aura de cierre y firmeza y se halla en tensión interna, atravesado por múltiples confines, poblado de discursos y lenguas en competición que lo atraen hacia sí, que buscan insertarlo en una concatenación de signos y una forma del contenido en lugar de otra, probando a definir así el sentido, la posición, el valor. El punto es que casi nunca correlacionamos signos individuales, ya sea que éstos estén en sucesión o en copresencia. Este tipo de situación es casualmente la que corresponde a la situación del *intérprete* (“simultáneo”),⁷ que tiene que producir un signo equivalente al que se acaba de pronunciar mientras busca “pronosticar” la concatenación de signos que el hablante *fuentes* anillará para construir su discurso, para instaurar su idea de lo real o al menos proponer su hipótesis de mundo.

⁷ Para una introducción al servicio de interpretación, a sus concepciones pasadas y recientes, véase: Chessa.

Ahora es evidente que en la práctica efectiva también la palabra individual —admitiendo y no concediendo que la palabra individual equivalga siempre y en cualquier caso a lo que definimos como signo— sucede en un espacio semiótico más vasto, no sólo porque se tiende a la dimensión frástica y más ampliamente textual, sino porque está entrelazada con otros sistemas semióticos, desde los corporales vinculados a la entonación que la habita y la gestualidad que la acompaña, pasando por las prácticas discursivas que activa y en las cuales se apoya (¿lo que el intérprete está traduciendo es una lección académica, un discurso político, un sermón religioso...?) hasta llegar a encatalizar en sí misma enteros campos culturales (una palabra —su estatuto, su eficacia— no es la misma cosa en Occidente o en China, por ejemplo, véase Jullien 142-144). Es este juego de correlaciones imperfectas que da un sentido de lo vivido.

Lo sabemos bien cuando distinguimos el valor denotativo de una palabra ofensiva de su valor social de uso, captando el sentido jocoso a través de la correlación entre la palabra, el tono, los gestos, las posturas, las situaciones, las prácticas sociosemióticas habituales, a través del cual el sentido de esa palabra se activa.

Por lo tanto, si hemos deshilachado el signo no es para negar su capacidad de producir lo real a través de desplazamientos, concatenaciones traductivas planas, sino para mostrar cómo contemporáneamente se sitúa dentro de espacios semióticos más amplios, más o menos coherentes y jerarquizados de manera duradera, que ofrecen otra modalidad de instauración de lo real, que se produce a través de la correlación de más conjuntos de relaciones que ofrecen al espacio semiótico una profundidad. Y que en esta profundidad tienden a desaparecer y hacerse invisibles.

En un fragmento del ensayo *La forma del contenido del lenguaje*, de 1953, Louis Hjelmslev argumentaba:

Las dos grandes asociaciones lingüísticas del Este y del Oeste chocan en el terreno de la incomprensión. Se acusan recíprocamente de falta de *democracia* y de *libertad*; pero los signos *democracia* y *libertad*, cuando son analizados al interno de un determinado sistema de signos, tienen un contenido semántico completamente diverso dentro de las dos asociaciones lingüísticas (Hjelmslev, *Saggi* 273-274).

La incomprensión que está en juego parecería un problema que surge en el paso de una lengua a otra, del inglés hablado en los Estados Unidos al ruso, y viceversa. Sin embargo, esta lectura se arriesga una vez más a no tomar eso que a nuestro modo de ver es el meollo del asunto. Eso que Hjelmslev nos está diciendo es que si nos detenemos en los signos no hay ningún problema de traducción: *democracia* y *libertad* tiene sus equivalentes en las dos lenguas y se traducen con extrema facilidad.

Por lo tanto, los dos grupos pueden creer que dicen y están en conflicto alrededor de las *mismas cosas*. La concatenación de signos y la afinidad de contenido (el discurso político) que la aparente traducibilidad de *democracia* y *libertad* crea, sin embargo, oculta el hecho de que estos términos en sus respectivos campos culturales se posicionan de manera diferente: ocupan y recortan partes diversas en la forma del contenido lingüístico-cultural. *Democracia* y *libertad* no son la misma cosa en esas dos lenguas naturales que son el inglés y el ruso. Pero, sobre todo, no lo son con respecto a los dos mundos naturales, la vida estadounidense y la soviética, a la cual hacen (hacían) referencia.

En pocos pasos, de una concatenación de signos casi automática se pasa a la constitución de un campo discursivo potencialmente común, a la articulación de la forma del contenido de específicas lenguas a su correlación con las

formas de sus respectivos mundos de referencia formados, a su vez, de la correlación profunda, normalmente invisible, de historias, ideologías, prácticas, sensibilidades, es decir, de otras formas semióticas.

En modo similar, en 1964, George Steiner constataba como un fenómeno de homonimia escondía la fractura que el Muro de Berlín estaba produciendo entre los alemanes del Este y del Oeste: “The words no longer refers to the same underlying experiences; they may continue to sound alike, but have contrary definitions” (Steiner 550).

Una lengua aparentemente idéntica se asociaba a formas del mundo diferentes —o como diría Steiner a diferentes sintaxis de la política y de las emociones—, como aquéllas traídas imperfectamente en síntesis desde oposiciones como *Este y Oeste*, *socialismo* y *capitalismo*, etcétera. Veremos al final cuánto es decisivo el tema de la homonimia en la traducción como correlación.

Correlaciones equívocas

El punto que aquí nos interesa resaltar es cómo cada acto semiótico, cada formación semiótica que producimos para causar significación y distribuir un sentido, reposa sobre este mecanismo de estratificada, estriada, jerarquizada correlación de formas que sostiene la instauración de lo real.

Cuando alguien entra en un bar de Roma y dice “¡un café, gracias!”, olvida que aquel gesto encataliza una serie de diferencias —no ha dicho “¡un café largo, gracias!”, ni “¡un café corto, gracias!”— que provoca que se le traiga una tacita con la cantidad de café que desea y que espera. Si la misma persona dijera la misma frase, literalmente traducida, en Brasil

se encontraría delante de una taza totalmente diferente con otro tipo de café: un café más largo, acuoso, dentro de una taza grande, de capuchino. Donde los términos *largo*, *acuoso*, *grande*, *de capuchino* tienen sentido obviamente respecto al mundo natural, al mundo del sentido común, propio de la semiosfera italiana, es decir, ellos tienen valor en cuanto encatalizan esas redes de diferencias categoriales que están incorporadas de modo irreflexivo en una determinada percepción de la materia, en los juicios de gusto habituales, en los sistemas de objetos en uso. Redes de diferencias talmente incorporadas que se convierten en objetos —materiales o inmateriales, concretos o conceptuales— a su disposición como punto de referencia. En definitiva, y sin poder entrar en ejemplos más complejos, lo que estamos argumentando es que, si en el caso de la concatenación traductiva entre signos individuales lo que convierte la traducción en invisible es un movimiento de *automatización* o *catacresización* de las relaciones de reenvío (“Cuando el término lingüístico parece regirse por la pura equivalencia es porque se encuentra sencillamente delante de una implicación catacresizada o ‘adormecida’”. Eco, *Semiotica* 35-36), mientras en el caso de la traducción que ocurre por correlación de un conjunto de relaciones lo que hace invisible la traducción y constituye lo real como un entretejido de formas es, en cambio, la *condensación* o *encatálisis* de las diversas formas del contenido en el plano de la expresión.

Conclusión: dominantes y fantasmas

La elipsis que nos ha llevado rápidamente de las equivocaciones geopolíticas a aquéllas que se anidan en la densa prosaicidad de la vida cotidiana, nos sirve para focalizarnos en una posterior

y más profunda forma de invisibilidad que tiene que ver con los grandes modelos de las culturas. O si se prefiere, con sus “ontologías”.

De hecho, se habrá notado que el primer modo de traducción, el que se basa en las *concatenaciones*, tiende a la producción de una *sinonimia generalizada* que generando *equivalencias sin identidad*⁸ produce un *efecto de continuidad* mientras conecta transversalmente expresiones heterogéneas.

Llevando al extremo esta dinámica, y siguiendo una hipótesis desarrollada por el antropólogo posestructuralista Eduardo Viveiros de Castro, este movimiento sinonimizante sería aquello que sostiene el referencialismo propio de nuestros colectivos occidentales, en el que la variedad multicultural de las expresiones viene reconducida a diferentes formas de expresar (o captar) un único mundo (literalmente) natural: el ser se expresa de muchas maneras, pero es sustancialmente uno.

Viveiros de Castro desarrolla esta hipótesis partiendo del análisis de colectivos amazónicos que se basarían, en cambio, en formas de *homonimia generalizada*. En otros términos, la diferencia que puebla el cosmo, la diferencia de universos que estarían copresentes en su interior, se mantiene bajo control del colectivo a través de cadenas de *homonimias conceptuales* que generan, en nuestros términos, formas de *identidad sin equivalencia*. Se trata de eso que Viveiros de Castro llama una *equivocación controlada* que gestiona la *radical discontinuidad de los seres*, mientras de hecho la reconfirma o la reinstaura. Desde aquí esa especie de monoculturalismo que tiene como correlativo el multinaturalismo amazónico: existen significados únicos para

referentes diferentes. O incluso, el ser es intrínseca y sustancialmente plural, pero significa de un único modo (dependiendo de la perspectiva que ocupa en cada ocasión).

No pudiendo entrar en las líneas profundas de este razonamiento, nos basta señalar que en su *supersimetría enantiomorfa*, esta inversión entre *modo homonímico* y *modo sinonímico* nos hace pasar de un modelo en que domina la *positividad de las cosas* a uno en el cual domina la *negatividad de las relaciones*. Dicho con los títulos de dos libros emblemáticos —uno del nuevo realismo filosófico y otro del perspectivismo—: en el primero predomina la complaciente constatación *Bentornata realtà!* (“¡Bienvenida de nuevo, realidad!”), mientras que en el segundo destaca la idea desconcertante y diferencial de que uno siempre se define *Dal punto di vista del nemico* (“Desde el punto de vista del enemigo”).

Ahora, aprovechado un pasaje de Eco (*Semiotica* 18) relativo a la relación entre fonética y fonología, se puede decir que en un mundo de predominio referencialista, las presencias positivas transforman la pura diferencialidad, la trama de correlaciones negativas que la sostienen, en su *fantasma*, si no en algo totalmente *invisible*. Contrariamente, en un mundo de predominio perspectivista, esa relación es el referente, es la positividad generada por las cadenas de reenvío homonímicas, que se fantasmaliza pluralizándose en la destabilizante heterogeneidad de sus formas de copresencia: “Donde los hombres ven sangre, los jaguares ven cerveza de yuca”, como dice uno de los pasajes más conocidos y citados de Viveiros de Castro (“Les pronoms”; *Métaphysiques cannibales*) que sirve para sintetizar el *sentido común* propio del *perspectivismo amazónico*.

Todo parece muy distante a nosotros, pero no sería así si tomáramos seriamente el perspectivismo inherente a cons-

⁸ Esta definición de la traducción es usada explícitamente en Ricoeur, *Sur la traduction*.

tataciones cotidianas del tipo: “Donde el ateo ve vino, el católico ve la sangre de Cristo”; o también las ideas de la física cuántica contemporánea, según la cual el tiempo, el espacio y los objetos no existen si no como productos de correlaciones, como relaciones de diferencias que al unirse y coagularse generan nuestra percepción del tiempo, del espacio y de los objetos (Rovelli).

Todo ello con un interesante corolario que es también una productiva paradoja: apenas probamos a atribuir una existencia primaria a las relaciones negativas, terminamos fatalmente por ontologizarlas. Por esto, Viveiros de Castro (en *Métaphysiques cannibales*) puede postular una “ontología relacionalista” y Rovelli (en *La realtà non è come ci appare*) puede hacer del *relacionismo* la cualidad más apropiada de lo real captado a través de la mecánica cuántica. Asimismo, nos sucede cuando, siguiendo Hjelmslev, (re)afirmamos que una totalidad es hecha de relaciones y no de cosas.

Referencias

- Aslanyan, Anna. *Dancing on Ropes. Translators and the Balance of History*. Profile Books, 2021. Traducción al italiano: *I funamboli della parola. Le traduzioni che hanno cambiato la storia*. Bollati Boringhieri, 2021.
- Baker, Mona. “Reframing Conflict in Translation”. *Social Semiotics*, vol. 17, núm. 1, 2007. Traducción al italiano: “Guerre di parole: strategie di reframing nella traduzione dei conflitti”, eds. Bollettieri Bosinelli y Di Giovanni, *Oltre l'Occidente: Traduzione e alterità culturale*. Bompiani, 2009, pp. 387-423.

- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Chessa, Francesca. *Interpretazione dialogica. Le competenze per la mediazione linguistica*. Carocci, 2012.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. University Press, 1988.
- _____. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard University Press, 1997.
- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, 1975.
- _____. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi, 1984.
- _____. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani, 2003.
- Gallagher, Shaun. “The Overextended Mind”. *The External Mind: Perspectives on Semiosis, Distribution and Situation in Cognition*, ed. R. Fusaroli, T. Granelli and C. Paolucci, vs Quaderni di studi semiotici, 2011, pp. 57-68.
- Geninasca, Jean. *La parole littéraire*. Presses Universitaires de France, 1997. Traducción al italiano: *La parola letteraria*. Bompiani, 2000.
- Gentzler, Edwin. “Translation without Borders”. *Translations: A Transdisciplinary Journal*, 2012, translation.fusp.it.
- Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. Basic Books, 1983.
- Goodwin, Charles. *Il senso del vedere*. Meltemi, 2003.
- Greimas, A. J. *Du Sens*. Éditions du Seuil, 1970. Traducción al italiano: *Del senso*. Bompiani, 1996.
- Greimas, A. J., y Jean Courtes. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette, 1979. Traducción al

- italiano: *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Bruno Mondadori, 2007.
- Graeber, David. *There Never Was a West, or Democracy Emerges from the Spaces in Between*. AK Press, 2007. Traducción al italiano: *Critica della democrazia occidentale*. Elèuthera, 2024.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Éditions du Minuit, 1963. Traducción al italiano: *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli, 1986.
- Ivanov, Vyacheslav V., Juri M. Lotman, Aleksandr Piatigorskij, Vladimir Toporov and Boris A. Uspenskij. "Theses on the Semiotic Study of Cultures (as applied to slavic texts)". *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. Editores Jan van der Eng and Mojmir Grygar. The Hague: Mouton, 1973, pp. 1-28.
- Hanks, William F. "The Space of Translation". *Hanks y Severi*, 2014, pp. 17-39.
- Jullien, François. *De l'universel, de l'uniforme, du commun et du dialogue entre les cultures*. Fayard, 2008. Traducción al italiano: *L'universale e il comune. Il dialogo tra culture*. Laterza, 2010.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. University of Wisconsin, 1961.
- _____. *Saggi linguistici*, vol. I. Unicopli, 1991.
- Lotman, Juri M. "La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell'intelligenza artificiale". *Testo e contesto: Semiotica dell'arte e della cultura*. Laterza, 1980 [ed. orig. 1977], pp. 29-44.
- Paolucci, Claudio. "Da che cosa si riconosce la semiotica interpretativa?". *Studi di semiotica interpretativa*, ed. C. Paolucci, Bompiani, 2007, pp. 43-144.
- Pareschi, Silvia. *Fra le righe. Il piacere di tradurre*. Laterza, 2024.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Cambridge. Harvard University Press, 1931-1948.
- _____. *Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition, Vol. I: 1857-1866*. Indiana University Press, 1982.
- Pievani, Telmo. *La vita inaspettata: Il fascino di un'evoluzione che non ci aveva previsto*. Raffaello Cortina, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Sur la traduction*. Bayard, 2004.
- Rovelli, Carlo. *La realtà non è come ci appare: La struttura elementare delle cose*. Raffaello Cortina, 2014.
- Sedda, Franciscu. *Imperfette traduzioni: Semiopolitica delle culture*. Nuova Cultura, 2012.
- _____. "Relationalism: From Greimas to Hyperstructuralism". *A. J. Greimas: A Life in Semiotics*, eds. A. Grigorjevas, S. Salupere and R. Gramigna, *Sign Systems Studies*, vol. 45, núm. 1/2, 2017, pp. 16-32.
- Silverstein, Michael. "Translation, Transduction, Transformation: Skating 'Glossando' on Thin Semiotic Ice". *Translating Cultures. Perspectives on Translation and Anthropology*, eds. P.G. Rubel and A. Rosman, Berg, 2003, pp. 75-105.
- Steiner, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. Open Road, 1966.
- Stengers, Isabelle. *Cosmopolitiques*. La Découverte, 1996-1997. Traducción al italiano: *Cosmopolitiche*. Sossella, 2005.
- Torop, Peeter. *Total'nyj perevod*. Tartu University Press, 1995. Traducción al italiano: *La traduzione totale*. Guaraldi Logos, 2000.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Routledge, 1995. Traducción al italiano: *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Armando Editore, 1999.

Viveiros de Castro, Eduardo. “Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien”. *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, ed. E. Alliez, Les Empêcheurs de penser en rond, 1998, pp. 429-462. Traducción al italiano: “I pronomi cosmologici e il prospettivismo amerindio”. *Mondi multipli. II. Lo splendore dei mondi*, ed. S. Consigliere, Tricase, Kaiak Edizioni, 2014, pp. 19-50.

———. “Perspectival Anthropology and the Method of Controlled Equivocation”. *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, vol. 2, núm. 1, 2004.

———. *Métaphysiques cannibales: Lignes d'anthropologie post-structurale*. Presses Universitaires de France, 2009. Traducción al italiano: *Metafisiche cannibali. Lineamenti di antropologia post-strutturale*. Ombre Corte, 2017.

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.



Traducción y *tone of voice* Reflexiones en busca de un método¹

Translation and tone of voice
Reflections in search of a method

FRANCESCO FAVA

LIBERA UNIVERSITÀ DI LINGUE E COMUNICAZIONE, ITALIA

francesco.fava@iulm.it

Resumen: Este ensayo aborda el concepto de *voz* en el contexto literario y reflexiona sobre sus implicaciones para la traducción. La primera parte analiza las categorías de *voz narrativa* y *tono de voz* en relación con diferentes tipos de escritura literaria. La segunda parte ofrece algunos ejemplos e intenta desarrollar algunas consideraciones teóricas y metodológicas sobre la modulación del tono de voz en la traducción. En la conclusión del ensayo, nos centramos en un caso paradigmático de caracterización de la voz del narrador, analizando la primera página de la novela *2666*, de Roberto Bolaño.

Palabras clave: voz, voz narrativa, traducción, tono, *2666*.

Abstract: This essay deals with the concept of *voice* in the literary context and reflects on its implications for translation. The first part discusses the categories of *narrative voice* and *tone of voice* in relation to different types of literary writing. The second part provides some

¹ Escrito originalmente en italiano. La traducción estuvo a cargo de José Ramón González López.

examples and attempts to elaborate some theoretical and methodological considerations on the modulation of tone of voice in translation. In the conclusion of the essay, we focus on a paradigmatic case of characterisation of the narrator's voice, analyzing the opening page of Roberto Bolaño's novel *2666*.

Keywords: voice, narrative voice, translation, tone, *2666*.

Recibido: 19 de febrero de 2026

Aceptado: 16 de marzo de 2026

DOI: 10.15174/rv.vi9i38.884

O learn to read what silent love hath writ:

To hear with eyes belongs to love's fine wit.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonnet XXIII*

1. “Invisible, as Music –/ But positive, as Sound –”. Estos dos versos de Emily Dickinson (Dickinson 243) son quizás el mejor punto de partida para reflexionar sobre el estatus ontológicamente anfibio de la voz: por una parte, como un sonido, como una entidad concreta, positivamente perceptible y físicamente mensurable; por otra parte, una sustancia que ni se ve ni se puede tocar y, como la música (o el lenguaje, la palabra, el habla), vehículo de contenidos que trascienden su materia sonora. El sonido, que Paul Zumthor define como “el elemento más sutil de la materia perceptible” (Zumthor, “Prefazione” VIII),²

² La frase citada se encuentra en el prefacio del libro de Corrado Bologna, *Flatus vocis*, un volumen que esboza un fascinante recorrido por la “metafísica y antropología de la voz”, tal como indica su subtítulo. En lo que respecta

es de lo que se compone la voz. Sin embargo, la voz no es solamente una onda sonora, “es aquello que, en el tener-lugar del logos, percibimos como irreducible a él, como lo inexperimentable (ápeiron) que lo acompaña continuamente y que, ni puro sonido ni puro significante, percibimos en el cruce entre estos”, señaló Giorgio Agamben (439) en su *Experimentum vocis*.³

Es posible que por su situación justo en el umbral entre lo corpóreo y lo incorpóreo, lo material e inmaterial, la voz juegue un papel destacado en el poema de Pedro Salinas, *Muertes* (1931), en el que la larga despedida tras el fin de una relación amorosa es descrita como un proceso de pérdida progresiva del cuerpo, de despojo memorial de la figura amada. Estrofa tras estrofa (y pieza a pieza), vemos al yo lírico olvidar la sonrisa y la mirada, el número del zapato y el color del vestido, el cuerpo y, finalmente, el nombre mismo de su amada. Las siete letras que lo componían, el poeta las imagina ahora dispersas, inconexas, en los escritos de los carteles publicitarios, en los carteles de los tranvías, en los sobres de cartas dirigidas a destinatarios desconocidos, hasta perderse definitivamente en una elevación final hacia “una gloria abstracta de alfabeto”: “Por allí andarás tú,/ disuelta ya, deshecha e imposible./ Andarás tú, tu nombre, que eras tú,/ ascendido/ hasta unos cielos tontos,/ en una gloria abstracta de alfabeto” (Salinas 193). El primer paso de este desnudo de la memoria —que culmina en la pérdida del

a los estudios fundamentales del filólogo suizo sobre la voz y la oralidad en la literatura medieval, véase: Zumthor *Introducción*; Zumthor *La letra*. Sobre el componente vocal inherente a la relación entre oralidad y escritura, finalmente, se hace referencia a Walter J. Ong.

³ Agamben retoma el concepto de *ápeiron* para designar el carácter “inaferable” de la voz humana, del *Filebo* de Platón, donde Sócrates define la voz como infinita, utilizando este mismo término que, en opinión de Agamben, significa literalmente “inexperimentable, impracticable, sin salida” (Agamben 38).

nombre de la amada— había sido, en el principio del poema, la pérdida de su voz:

Primero te olvidé en tu voz.
Si ahora hablastes aquí,
a mi lado,
preguntaría yo: “¿Quién es?” (Salinas 192).

Como en el recuerdo de una amada perdida, también en el pasaje de un texto literario de una lengua a otra, el riesgo es que primeramente se pierda la voz.

En su fruición escrita, un texto no nos llega en forma de sonido, sin embargo, está dotado de una peculiar entonación vocal que resuena en el lector. Quizás, cuando traducimos, es precisamente esa peculiar entonación la que queríamos en primer lugar tratar de reproducir y que, antes que nada, tememos perder.

Las consecuencias que conlleva la eventualidad de tal pérdida son indirectamente sugeridas en los versos de uno de los poemas de *Mediterráneo* (1924) de Eugenio Montale: en la escritura de un texto poético (así como en su traducción), el temor es que la originalidad de la voz (o la voz del original, si hablamos de una traducción) se difumine y se vuelva inaudible. Si ocurre esto, “l’oscura/ voce che amore detta s’affioca,/ si fa lamentosa letteratura” (Montale 98). Los clichés de una “literariedad” convencional, las consabidas cadencias de una genérica y no específica lengua “poética” dominan el específico tono de voz que constituye el alma de un texto literario; si se pierde, escribe Montale, solamente quedan “le lettere fruste / dei dizionari” o, en la imagen de Salinas, las letras dispersas, desligadas y errantes en las que un nombre y un cuerpo (textual, en nuestro caso) se descomponen y dejan de ser accesibles. En resumen, cuando se empieza por

olvidar la voz, se acaba perdiendo inevitablemente “tu nombre, que eras tú”: la identidad más auténtica y profunda (de un texto o de la persona amada, según el caso).

Las siguientes páginas se muestran como unas reflexiones preliminares sobre la reproducción del tono de la voz en la traducción.⁴ Y ya que no solamente en un plano ontológico, sino también en un ámbito literario, la voz es una entidad escurridiza, antes de preguntarse por cómo reproducirla a otra lengua, sería conveniente reflexionar sobre qué queremos decir cuando hablamos de *voz* en referencia a un objeto silencioso de por sí como es un texto escrito.

2. En los estudios narratológicos, al menos desde Gérard Genette en adelante, la categoría de *voz narradora* es una fórmula normal. También, en este caso, el sustantivo *voz* se coloca en un campo semántico límite entre lo concreto y lo abstracto: la “voz que cuenta” (o narra) es solamente una expresión idiomática, una metáfora que no debemos tomar ingenuamente al pie de la letra, ¿o estamos verdaderamente hablando del aspecto vocal? Ésta es la pregunta de la que parte la idea de Richard Aczel, en un brillante ensayo titulado de manera elocuente “Hearing Voices in Narrative Texts”:

Voice, in the study of narrative discourse, is a complex and problematic category. As an entity attributed to (silent) written

⁴ En el ámbito de los estudios traductológicos, el tema de la voz se ha abordado principalmente en relación con la presencia y con el mayor o menor grado de perceptibilidad de la voz del traductor en el texto traducido. En este sentido, son imprescindibles los trabajos de Hermans; Anderman; Alvstad *et al.*

texts, the concept of voice inevitably raises questions of ontology and metaphoricality which remain inseparable from its more technical delimitation as a textual function of effect. The question of “who speaks?” in narrative discourse invites the further question of whether texts can really be said to “speak” at all, and if so what are the theoretical motivations and implications of the metaphor of “speech” for “writing”? (Aczel 467).

El mismo Aczel observa cómo, en el capítulo que Genette dedica a la voz en su estudio sobre el *discours du récit* (Genette 270-321), la atención del crítico francés se concentra en las categorías de *persona* (quién cuenta) y *tiempo* (cuándo se cuenta; relación entre el tiempo de la historia y el tiempo de la narración), así como en los distintos niveles y las distintas funciones de la instancia narrativa, mientras se abstiene de detenerse en el *cómo* de la voz narradora.⁵ Sin embargo, si se quiere razonar verdaderamente sobre ese *cómo* se podrá preguntar antes que nada en qué medida el lector percibe la voz narradora de verdad como una voz y cómo se entiende ese componente vocal. En qué medida, es decir, en el oído o en la mente del lector la narración se refiere a una situación pragmática en la que alguien nos cuenta una historia con un timbre y una entonación vocal específicos, que corresponden por parte del autor a procedimientos específicamente discursivos de connotación y caracterización de esa voz.

En una reciente investigación publicada en la revista *Consciousness and Cognition*, ciento ochenta y un escritores han sido

sometidos a un cuestionario diseñado para investigar las “Varieties of agency and interaction in Writers’ experiences of their Characters’ Voices” (Foxwell *et al.*). A la pregunta “Do you hear your characters’ voices?”, el 63% de los entrevistados han respondido afirmativamente, declarando por ejemplo: “I hear them in my mind. They have distinct voice patterns and tones, and I can make them carry on conversations with each other in which I can always tell who is ‘talking’” (Foxwell *et al.* 5). Más allá de su aparente extrañeza, y más que por las implicaciones neurológicas o cognitivas, esta investigación nos interesa dado que se focaliza sobre las operaciones de materialización vocal y sonorización mental inherentes a la creación literaria. Se puede asumir que, al igual que las de los personajes, la voz que narra sus historias también aparece en la conciencia del autor con la exactitud de una reconocible inflexión. Y si la construcción de una voz es una cuestión central en el proceso creativo de una obra narrativa, en consecuencia, también deberá ser un tema clave en el proceso de traducción.

Todos conocemos notables ejemplos de narraciones de segundo grado que escenifican un *speech act*: desde los Cantos IX-XII de la *Odisea*, en los que Homero cede la palabra directamente a Ulises, hasta los relatos intercalados en *Don Quijote*, confiados en cada ocasión a la voz de uno de los personajes, hasta la narración que constituye gran parte del *Lord Jim* de Joseph Conrad. Sin embargo, incluso cuando el peso de la narración no se reparte entre los personajes y el narrador, sino que recae enteramente sobre este último, su voz no es unívoca. Mijaíl Bajtín nos ha enseñado a observar las novelas bajo el signo de la polifonía: “La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales” (“La palabra” 81). Al comentar sobre Bajtín, Richard Aczel ha descrito la *voz narradora* como “a composite configuration

⁵ Véase: Aczel 468-470. Sobre estos temas, véase también Fludernik. El ensayo de Monika Fludernik se encuentra en un interesante número monográfico de la revista *New Literary History* dedicado a “Voice and Human Experience”.

of voices, whose identity lies in the rhetorical organization of their constituent elements” (Aczel 495).

Sobre algunas estrategias de organización retórica de esta configuración compleja de voces reconocibles en la voz narradora, se razonará en la sección final de este trabajo, a partir de un ejemplo textual específico. Por ahora, será útil por un instante insistir en aquellas novelas que impresionan al lector primeramente por una inconfundible entonación, aún más que por la historia y los hechos narrados: desde *Memorias del subsuelo* de Dostoievski a *El guardián entre el centeno* de Salinger, del *Tristram Shandy* de Sterne a la *Trilogía* de Beckett, de *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert a *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. En las novelas de Flaubert y Vargas Llosa, las idiosincrasias expresivas cuya declamación salta a un primer plano son las de los personajes, mientras en los otros casos citados la caracterización recae toda sobre el yo narrador/protagonista, mediante una marcada estilización vocal, que puede abarcar los estilos más heterogéneos. Piénsese en tres obras muy distintas en el tono como *El ruido y la furia* de Faulkner, *La versión de Barney* de Mordecai Richler y *Andar* de Thomas Bernhard. Lo que tienen en común es el hecho que durante la lectura, así como cuando terminemos el libro, lo que permanece en la mente es sobre todo el eco de la voz que ha narrado.

Es lo que ya subrayaba Giacomo Debenedetti a propósito de la *Recherche* proustiana, describiendo:

[...] la strana necessità cui soggiace chiunque rievochi un tratto della *Recherche*. Se volesse rammentare un episodio di Balzac o di Dostoevskij, costui si contenterebbe di fornircene un riassunto; ma, trovandosi alle prese con Proust, *cambierà voce* e imprimerà certe larghe inflessioni al suo dire e tenterà di smorzare le parole, suggerendole *con un timbro* velato e spento,

simile a quello di persona dolente e alquanto remota. Si adopererà cioè a comunicare almeno *la nostalgia di una intonazione* che era nell'originale, e che, nelle parole sue, si è dissipata (Debenedetti 138).⁶

Debenedetti define esa entonación como el *tono Proust*, y una misma fórmula se podría acuñar de manera análoga para describir gran parte de las obras citadas en el párrafo anterior. Para libros así, si se quiere arriesgar a llevarlos a otro idioma, la interpretación de la voz es el primer y principal reto que le aparece al traductor. Si esa entonación se perdiera, perdería todo el texto, como en los versos de Salinas, su identidad.

La principal tarea del traductor será, entonces, permitir también al lector del texto de destino “sentir las voces”; es decir, de percibir lo que ha definido Roland Barthes en *Le plaisir du texte* (1973) *grain de la voix*, aquel “granulado de la voz, que es un mixto erótico de timbre y de lenguaje” (Barthes 74).⁷

¿Pero cómo se define y en qué se identifica la voz de un texto literario? ¿Tiene más que ver con la sintaxis o con el léxico, con procedimientos de connotación a nivel de registro o de retó-

⁶ “[...] la extraña necesidad a la que está sometido cualquiera que evoque un fragmento de la *Recherche*. Si quisiera recordar un episodio de Balzac o de Dostoievski, se conformaría con darnos un resumen; pero, al encontrarse/enfrentarse con Proust, cambiará voz e imprimirá ciertas amplias inflexiones a su decir e intentará amortiguar las palabras, sugiriéndolas con un timbre velado y apagado, semejante al de una persona doliente y algo distante. Se esforzará, es decir, por transmitir al menos la nostalgia de una entonación que estaba en el original y que, en sus palabras, se ha disipado”.

⁷ Acerca de la idea de la voz como “escritura del cuerpo” en Roland Barthes, véase también la aportación de Giorgio Patrizi contenida en el número monográfico de la revista *atque – materiali tra filosofia e psicoterapia*, editado por Fabrizio Desideri y Paolo F. Pieri, dedicado a “Il suono della voce” (Desideri y Pieri).

rica? Quizás, al preguntarse sobre la interpretación de la voz en la traducción, el auténtico *quid* de la cuestión se convierte precisamente en esto: ¿en cuál de entre los múltiples niveles expresivos entrelazados en una obra literaria se tendrá que ir a buscar su *tone of voice*?

3. La locución *tone of voice* es empleada desde hace muchos años en el ámbito del *marketing* para diseñar uno de los componentes esenciales en la planificación de una campaña publicitaria. Cada campaña, sobre la base de las características del producto y del *target* que se pretende alcanzar, deberá estar caracterizada por un reconocible tono de voz que determinará el mensaje, marcando decisivamente el carácter de la comunicación. Dependiendo del caso, el tono podrá ser irónico o autorizado, irreverente o institucional, maduro o juvenil, impersonal o confidencial, etcétera. También, en este caso, el sintagma *tone of voice* es una metáfora, pues no se refiere a lo vocal en sentido estricto, sino más bien al tono general de la campaña, incluso cuando se trate del mensaje exclusivamente visual de un manifiesto, en el que una imagen viene acompañada de un texto escrito. En este sentido, ¿el concepto de *tone of voice* podría ser útil también en el ámbito traductológico?

Me hice esta pregunta por primera vez mientras traducía al italiano *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca, partiendo de la observación de datos textuales aparentemente discordantes: ante un arsenal retórico, sintáctico y simbólico de clara y refinada ascendencia barroca, los sonetos de García Lorca también presentan, sin embargo, características de signo opuesto, que permiten reconocer —bajo la sonoridad y las cadencias convencionales que reformulan los rasgos estilísticos de una tradición lírica centenaria— la inflexión íntima de una voz

que se dirige de manera más familiar a un interlocutor física o emotivamente próximo. Es la entonación de una llamada telefónica o de una carta entre dos amantes, o el tono de una de sus conversaciones en voz baja en la penumbra. Esta inclinación en la voz del yo lírico es verificable, en particular, en la elección de las formas verbales por las cuales el sujeto manifiesta sus propios sentimientos y estados de ánimo. De hecho, sin ninguna excepción, todos los veintiséis verbos conjugados en primera persona del singular que se encuentran en los once sonetos pertenecen al repertorio de base de la lengua española (*siento, quiero, busco, espero, pienso, soy*, etcétera), insinuando así un matiz marcadamente coloquial del tono de voz, aunque parcialmente oculto bajo estructuras (sintaxis, metáforas, paralelismos) con un inconfundible sabor barroco. El carácter de cercano diálogo amoroso identificable en el texto aparece confirmado también por las advertencias constantes de discurso directo (abundancia de interrogativas y de exclamativas), así como por la frecuencia en el uso de deícticos (sobre todo indefinidos y adverbios de lugar) que sitúan la palabra del poeta en la proxémica de la intimidad. En los sonetos lorquianos del amor oscuro conviven, por lo tanto, dos aspectos vocales. Bajo la superficie de la sonora y fastuosa entonación neobarroca se intuye una *voz secreta*:⁸ confidencial y sentida, directa y susurrada. En términos de *tone of voice*, el reto para el traductor consistirá, entonces, en hacer perceptibles también al lector del texto de destino esas dos distintas y complementarias entonaciones, cuya unión otorga al texto lorquiano su sello personal.

⁸ “Ay voz secreta del amor oscuro”, recita el primer verso del soneto IX de los *Sonetos del amor oscuro*. Para una más amplia exposición de los razonamientos sobre el *tone of voice* en relación con la traducción italiana de los sonetos lorquianos, véase: Fava 141-150.

La naturaleza compuesta de la voz en un texto literario se caracteriza, por tanto, por cómo vuelve a modularse (y de esta manera se reinterpreta) las cadencias de la tradición; en cómo inserta en sonidos ya conocidos por el lector una nueva inflexión. Un ejemplo emblemático, en ese sentido, puede ser el dado por *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, en cuyos poemas los temas y las metáforas insertos en la escabrosidad de lo más bajo, en las visiones morbosas de lo marginal, en el escándalo perturbador del *maudit*, se conjugan con el complejo dictado del metro por excelencia de la tradición más noble del verso francés, el alejandrino. Es desde la interacción entre las resonancias oscuras y las armoniosas, luminosas cadencias de lo sublime literario, que los versos de Baudelaire surgen con su inconfundible tono de voz.

Antonio Prete, para justificar su decisión de proponer en italiano *I fiori del male* a través de una traducción métrica, ha razonado acerca de esta elección también en términos de timbre y tonalidad: “Spesso il primo movimento verso l’atto del tradurre ha origine dall’ascolto. L’ascolto di un poeta – con il suo timbro, il suo tono, il suo ritmo – ci rende familiare quel poeta. Forse tradurre è solo voler rispondere con la propria lingua a un’altra lingua che l’ascolto ha reso familiare” (Prete 21).

Normalmente, cuando se habla de traducciones, la atención en la escucha de la sonoridad del texto de origen está asociada, además de a la poesía, a la literatura teatral o a obras narrativas

⁹ “A menudo el primer movimiento hacia el acto de traducir surge de la escucha. La escucha de un poeta —con su timbre, su tono, su ritmo— nos vuelve familiar a ese poeta. Tal vez traducir sea solo querer responder con la propia lengua a otra lengua que la escucha ha vuelto familiar”. Vale la pena subrayar cómo en el sustantivo *lingua*, en este paso, convergen (en una sugerente anfibología entre lo concreto y lo abstracto) tanto los dos idiomas como los dos aparatos fonadores, el del poeta que emite su propia voz y el del traductor que, después de haberla escuchado, la reproduce.

fuertemente marcadas por la coloquialidad y la oralidad, o que plantean el problema de la traducción del *slang*, del argot, del dialecto. En la traducción de los diálogos de una novela, o de corrientes de conciencia fuertemente orales, y en la de un texto teatral, la cuestión de la vocalidad surge manifestamente en primer plano.¹⁰ Sin embargo, pensar que la categoría de la voz debería entrar en juego solamente en contextos similares parece algo simplista. También una voz textual que no se presenta como reproducción de un discurso oral es, de todas formas, una voz.¹¹

Esta acepción extendida del concepto de *voz textual*, no reducible a las estilizaciones literarias de lo oral y lo coloquial, tiene quizás alguna analogía con la resemantización radical del concepto de *ritmo* (liberado de sus aspectos exclusivamente métrico-prosódicos) llevado a cabo por Henri Meschonnic:

Je définis le rythme dans le langage comme l’organisation des marques par lesquelles les signifiants [...] produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j’appelle la signifiante: c’est-à-dire les valeurs, propres à un discours et

¹⁰ No por casualidad, entre las reflexiones más significativas sobre el tema, algunas provienen del ámbito teatral: desde las discrepancias entre los conceptos de *readability*, *speakingability* y *performability* (para un análisis razonado, véase: Greco), al papel jugado por la voz del actor (inevitable, al respecto, la referencia a la poética de la *phoné* de Carmelo Bene, a su vez deudora de Derrida), hasta el análisis del idiolecto específico de cada personaje.

¹¹ En el ya mencionado Zumthor, el erudito suizo encuadra la génesis del *roman* en prosa, en el Medioevo francés, precisamente en el contexto del pasaje desde la prevalencia de la oralidad a la de la escritura. Aunque la novela tiene sus propios orígenes en la palabra escrita, Zumthor observa sin embargo como “la ‘novela’, en la confluencia de la oralidad poética tradicional y de la práctica escrituraria latina, surgió como resultado de una reflexión activa acerca de esa dualidad de la enunciación” (*La letra* 334).

à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les “niveaux” du langage: accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques (Meschonnic 216-217).

Una discusión sobre las categorías fundamentales de *rythme* y de *signifiance*, puestas en una relación dialógica con las reflexiones sobre la *voz* delineadas hasta aquí, requeriría demasiado espacio. Por ahora nos contentaremos con subrayar cómo la concepción del ritmo de Meschonnic constituye una referencia metodológica esencial, también a través de su recepción y reelaboración en el ámbito de los *translation studies* italianos.¹² Valgan como emblemático compendio las líneas inmediatamente siguientes a las citadas arriba:

Contre la réduction courante du ‘sens’ au lexical, la signifiance est de tout le discours [...]. Organisant ensemble la signifiance et la signification du discours, le rythme est l’organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l’activité du sujet de l’énonciation, le rythme est l’organisation du sujet comme discours dans et par son discours (Meschonnic 217).

Si se considera finalmente que según Meschonnic, como sintetiza perfectamente Emilio Mattioli, “è proprio il ritmo la traccia dell’oralità nel testo scritto” (Mattioli 34),¹³ la exploración de los “parecidos de familia” con el concepto de *tone of voice* introducido en el presente ensayo aparece ciertamente susceptible de ser explorado más a fondo en sucesivas ocasiones.

La transversalidad respecto a los *niveaux du langage* postulada por Meschonnic a propósito del *rythme* resulta indispensable

para hablar del *tone of voice*: en su caracterización entran en juego múltiples niveles textuales, variablemente combinados entre ellos y difícilmente amoldables o aislables. La vocalidad de un texto literario se podrá reconocer tanto en la sintaxis como en el léxico, en lo metafórico como en el registro, manifestarse en forma de sistematismos expresivos, o descartes lingüísticos, de procedimientos de extrañamiento o mimetismo paródico. Será necesario, por lo tanto, entrelazar la estilística con la lingüística¹⁴ y adoptar como unidad de medida, dependiendo del caso, el párrafo, la frase, el sintagma, incluso la palabra. Se tendrá presente, además, que el tono de voz de una obra literaria no se configura como un sonido único y monótono, sino como un crisol de expresiones vocales “artísticamente organizadas”: así como se necesitan tres notas para formar un acorde, varias voces contribuyen al *tone of voice* de un texto. Al analizar cada obra, será necesario identificar las estructuras expresivas que definen el *cómo* de ese entramado vocal específico, inventando en cierta medida un método y una práctica para cada ocasión y, a veces, buscando indicios del *tone of voice*, incluso donde no se esperaría.

El escritor argentino César Aira, por ejemplo, al reflexionar sobre el inicio totémico de *Moby Dick* de Melville, “Call me Ishmael”, observó con asombro que a nadie se le había ocurrido hasta ese momento traducirlo como “Puedes tutearme”. Una propuesta deliberadamente iconoclasta, que sin embargo se deriva de un razonamiento no tan infundado:

El idioma inglés, al no conjugar los verbos y con un único pronombre para la segunda persona, no tiene niveles distintos

¹² Me refiero, en particular, a Mattioli *Ritmo*; Buffoni; Scotto.

¹³ “es justamente el ritmo la marca de la oralidad en el texto escrito”.

¹⁴ Ya nos lo enseñó Alfonso Reyes, en 1940, con su fundamental ensayo “Apolo o de la literatura”, en el que, entre otras cosas, nos sugiere: “La forma, como el lenguaje mismo, es oral por esencia” (Reyes 164).

para la familiaridad y el respeto, carencia que suple con la discriminación de nombres y apellidos. Cuando alguien se dirige a un interlocutor mayor en edad o más importante, le dice “Mr. Melville..”. Si éste prefiere abolir esa distancia, propone: “Call me Herman”, como nosotros decimos “puedes tutearme” (Aira 32).

Más que una propuesta de traducción propiamente dicha (difícilmente un traductor se tomaría la libertad de eliminar el nombre de Ismael), la intuición de Aira podría interpretarse como una valiosa pista, casi programática aunque oculta entre líneas, relacionada precisamente con la entonación con la que el narrador se prepara para contarnos la historia de la ballena blanca. Los lugares y los modos en que un texto nos permite reconocer su voz pueden ser numerosos y a veces inesperados.

4. Para concluir estas reflexiones dispersas, que simplemente pretenden esbozar el perímetro de un campo de investigación que aún requeriría una exploración más extensa, se podría intentar un ejercicio de investigación del *tone of voice*, leyendo la página inicial de la novela 2666 de Roberto Bolaño. En esta página, que inaugura la primera de las cinco partes de la obra, el relato del descubrimiento del novelista alemán Benno von Archimboldi por el joven erudito francés Jean-Claude Pelletier, permite identificar cuatro series intratextuales¹⁵ que remiten, a su vez, a cuatro formas distintas de vocalidad, atribuibles respectivamente a la esfera de la pasión, al lenguaje especializado de la crítica literaria (el académico y el editorial), a la profana-

ción irónica y, finalmente, a la connotación épica de la investigación literaria en términos de misión, de *quête*. Éstas pueden ahora aislarse en el texto, destacándolas de la siguiente manera:

Negrita: léxico de la pasión.

Subrayado: léxico de la crítica.

Cursiva: literatura como misión.

Fondo gris: sarcasmo.

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. El libro en cuestión era D'Arsonval. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por El jardín, de tema inglés, La máscara de cuero, de tema polaco, así como D'Arsonval era, evidentemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela.

A partir de ese día (o de las altas horas nocturnas en que dio por finalizada aquella lectura inaugural) se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor. No fue tarea fácil. Conseguir, aunque fuera en París, libros de Benno von Archimboldi en los años ochenta del siglo xx no era en modo alguno una labor que no entrañara múltiples dificultades. En la biblioteca del departamento de literatura alemana de su universidad no se hallaba casi ninguna referencia sobre Archimboldi. Sus profesores no habían oído hablar de él. Uno de ellos le dijo que su nombre le sonaba de algo. Con furor (con espanto) Pelletier descubrió al cabo de diez minutos que lo que le sonaba a su

¹⁵ En la terminología de Antoine Berman, cuatro “redes significantes subyacentes” (Berman 65).

profesor era el pintor italiano, hacia el cual, por otra parte, su ignorancia también se extendía de forma olímpica.

Escribió a la editorial de Hamburgo que había publicado *D'Arsonval* y jamás recibió respuesta. Recorrió, asimismo, las pocas librerías alemanas que pudo encontrar en París. El nombre de Archimboldi aparecía en un diccionario sobre literatura alemana y en una revista belga dedicada, nunca supo si en broma o en serio, a la literatura prusiana. En 1981 viajó, junto con tres amigos de facultad, por Baviera y allí, en una pequeña librería de Múnich, en Voralmsstrasse, encontró otros dos libros, el delgado tomo de menos de cien páginas titulado *El tesoro de Mitzi* y el ya mencionado *El jardín*, la novela inglesa.

La lectura de estos dos nuevos libros contribuyó a fortalecer la opinión que ya tenía de Archimboldi. En 1983, a los veintidós años, dio comienzo a la tarea de traducir *D'Arsonval*. Nadie le pidió que lo hiciera. No había entonces ninguna editorial francesa interesada en publicar a ese alemán de nombre extraño. Pelletier empezó a traducirlo básicamente **porque le gustaba, porque era feliz haciéndolo**, aunque también pensó que podía presentar esa traducción, precedida por un estudio sobre la obra archimboldiana, como tesis y, quién sabe, como primera piedra de su futuro doctorado.

Acabó la versión definitiva de la traducción en 1984 y una editorial parisina, tras algunas **vacilantes y contradictorias** lecturas, la aceptó y publicaron Archimboldi, cuya novela, destinada a priori a no superar la cifra de mil ejemplares vendidos, agotó tras un par de reseñas **contradictorias, positivas, incluso excesivas, los tres mil ejemplares de tirada abriendo las puertas de una segunda y tercera y cuarta edición.**

Para entonces Pelletier ya había leído quince libros del autor alemán, había traducido otros dos, y era considerado, casi unánimemente, el mayor especialista sobre Benno von

Archimboldi que había *a lo largo y ancho de Francia* (Bolaño 15-16).

La atribución de una tonalidad no solamente en oraciones o sintagmas, sino incluso en palabras concretas, puede tal vez dejar perplejos. Sin embargo, como sugiere nuevamente Bajtín, incluso una simple palabra puede verse afectada por una corriente de vocalidad cuando “no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña” (Bajtín *Problemas* 2168). No se tratará necesariamente de identificar el sello distintivo de la oralidad, sino más bien de percibir una posible entonación vocal del discurso literario resonando en cada serie. Cada una es reconocible por su propia inflexión distintiva y, en consecuencia, es reproducible en la traducción.

En la mezcla de estas inflexiones, aunque solamente es audible la voz del narrador, el léxico de la pasión y el de la crítica académica parecen fotografiar tácitamente el alma ambivalente de Pelletier, mientras que el aura de solemnidad y la despreocupación irónica parecen, en cambio, reflejar en particular, igualmente implícita, los dos registros entre los que se mueve la mirada del narrador.¹⁶ Una mirada polifónica que, en apariencia, evita cualquier comentario, juicio o recorrido introspectivo, porque estas funciones están en realidad delegadas soterradamente al *tone of voice*: más que hacer explícitos sus propios pensamientos o los del personaje, el narrador nos deja entender (o malinterpretar) ambos a través de la forma en que combina,

¹⁶ Sobre las ambigüedades del narrador de 2666 y sobre algunas superposiciones entre su voz y la de los personajes, véase: Pennacchio.

dosifica y modula, en el timbre de su voz, las cuatro entonaciones de las que Bajtín definiría como *voces ajenas*.¹⁷

El lector acaba entonces por encontrarse como Pelletier ante la revista belga dedicada (“nunca supo si en broma o en serio”) a la literatura prusiana, es decir, preguntándose si deberá tomar por buena la tensión pasional o la irrisión de ese *pathos*, o ambas cosas, o quizás ninguna. El “tono Bolaño” puede definirse, de hecho, como el tono de una apasionada desilusión en el que el fuego sagrado de la literatura (salpicado por los tics lingüísticos de sus especializaciones) coexiste con la corriente erosiva de su sarcasmo; un tono de acalorado desencanto que, a la vez, encubre ese fuego con tintes épicos (pero saturados hasta la burla) e infunde sospechas de su *vanitas*: que también es fatuo, además de sagrado. Lo que se ha observado en relación con la página inicial puede extenderse esencialmente a toda la novela. En las cinco partes de 2666 se suceden numerosas historias y numerosas ambientaciones, cada una caracterizada por las voces y discursos “típicos” de cada uno de esos diferentes ámbitos (y de los géneros y estilos literarios tradicionalmente asociados a ellos). La polifonía vocal resultante (casi vertiginosa, en un libro de más de mil páginas) se combina, sin embargo, con una actitud del narrador que permanece constante, y que se manifiesta precisamente en la entonación: ese “tono Bolaño” que consiste en una peculiar

¹⁷ El equilibrio de estas cuatro entonaciones se basa en su constante mezcla o alternancia: no aparecen por separado, una tras otra o alternándose en bloques textuales distintos, cada uno marcado por una única tonalidad dominante. Las diferentes entonaciones, por el contrario, siempre aparecen mezcladas, contaminadas entre sí. A modo de ejemplo, cada uno de los seis párrafos examinados aquí muestra la coexistencia de las cuatro series, o al menos tres de ellas. Es precisamente en esta modulación incesante entre múltiples entonaciones coexistentes donde reside el rasgo distintivo de la voz narrativa de 2666.

combinación de énfasis y desencanto, *pathos* y despreocupación, sacralización y profanación, y deja al lector perpetuamente en suspenso, sin saber cuál de los dos acentos prevalece.

Aunque aquí no se puede profundizar más en el análisis de la página inicial de 2666, conviene dedicar por lo menos algunas palabras sobre la sintaxis, que es también uno de los factores que contribuyen a la construcción del *tone of voice*. Algunas oraciones breves y lacónicamente asertivas actúan de contrapunto a una estructura oracional amplia y predominante, marcada por una modalidad acumulativa en la que proliferan cadenas de coordinadas, explicativas y parentéticas.¹⁸ Como lo muestra claramente la lectura de algunos de los pasajes destacados más arriba,¹⁹ es a menudo en los incisos, paréntesis y reformulaciones proliferantes donde Bolaño condensa tanto los *crescendo* enfáticos como las atenuaciones irónicas: estas desviaciones discursivas son también modulaciones en el tono de la voz del narrador. Por lo tanto, junto con la identificación de las cuatro series intratextuales, el reconocimiento de las implicaciones tonales de la sintaxis también será parte integrante de un análisis realizado “agudizando el oído” y contribuirá así al desarrollo de una estrategia de traducción dirigida a reproducir el *tone of voice* del narrador.

¹⁸ Sobre las “cadenas proliferantes” creadas por la multiplicación de coordinadas y el uso de las conjunciones *o* e *y* en la prosa de Roberto Bolaño, véase: Moreno; Concha.

¹⁹ Entre los diversos segmentos textuales destacados, se hace referencia aquí en particular a los siguientes: “así como D’Arsonval era, evidentemente, de tema francés”; “era considerado, casi unánimemente, el mayor especialista”; “una revista belga dedicada, nunca supo si en serio o en broma, a la literatura prusiana”; “con furor (con espanto)”; “a partir de ese día (o de las altas horas nocturnas)”; “esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica”.

Escuchar con los ojos la voz del texto, se podría proponer a modo de conclusión, parafraseando el verso de Shakespeare citado en epígrafe. Una indicación metodológica aparentemente demasiado genérica, que solamente podrá desarrollarse más analizando caso por caso, texto por texto. Cada texto tiene su propia voz, que debe traducirse con una estrategia específica. El muestreo realizado sobre el incipit de la novela de Bolaño ha sido un ejemplo, una exploración que ilustra de qué manera el análisis de datos textuales concretos (*positive, as sound*) puede permitir delinear el timbre distintivo de una voz narradora: una operación preliminar necesaria para intentar reproducirla en la traducción, *as music*. Es decir, como voz.

Referencias

- Aczel, Richard. "Hearing Voices in Narrative Texts". *New Literary History*, XXIX, núm. 3, 1998, pp. 467-500.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es la filosofía?* Adriana Hidalgo Editora, 2018, pp. 9-47.
- Aira, César. "Dos notas sobre Moby Dick". *Babelia (El País)*, 12 de mayo de 2001, p. 32.
- Alvstad, Cecilia *et al.* (eds.). *Textual and Contextual Voices of Translation*. John Benjamins, 2017.
- Anderman, Gunilla (ed.). *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides*. Multilingual Matters, 2007.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- _____. "La palabra en la novela". *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Taurus, 1989.

- Barthes, Roland. "El placer del texto". *El placer del texto seguido por Lección inaugural*. Siglo XXI, 1993.
- Berman, Antoine. *La traducción y la letra o el albergue de lo extranjero*. Dedalus, 2014.
- Bolaño, Roberto. 2666. Anagrama, 2004.
- Bologna, Corrado. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Il Mulino, 2000.
- Buffoni, Franco (ed.). *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*. Marcos y Marcos, 2002.
- Concha, Javier. "Amuleto". *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Fernando Moreno (ed.). Lastarria, 2011, pp. 197-206.
- Debenedetti, Giacomo. "Proust 1925". *Saggi critici. Prima serie*. Ed. Geno Pampaloni, Marsilio, 1989.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. P.U.F., 1967.
- Desideri, Fabrizio y Paolo F. Pieri (eds.). *Il suono della voce*. Número monográfico de la revista *atque – materiali tra filosofia e psicoterapia*, núm. 20, 2017.
- Dickinson, Emily. *The Complete Poems*. Ed. Thomas H. Johnson. Faber and Faber, 1975.
- Fava, Francesco. *L'amore oscuro. Lettura e traduzione dei Sonetos di Federico García Lorca*. Cleup, 2019.
- Fludernik, Monika. "New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization and New Writing". *New Literary History*, XXXII, núm. 3, 2001, pp. 619-638.
- Foxwell, John *et al.* "I've learned I need to treat my characters like people': Varieties of agency and interaction in Writers' experiences of their Characters' Voices". *Consciousness and Cognition*, núm. 79, 2020, pp. 1-14.

- Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- Greco, Giovanni. “Il teatro della traduzione. Attori e personaggi sulla scena del tradurre”. *Testo a fronte*, núm. 54, 2016, pp. 51-62.
- Hermans, Theo. “The Translator’s Voice in Translated Narrative”. *Target. International Journal of Translation Studies*, núm. 1, 1996, pp. 23-48.
- Mattioli, Emilio. *Ritmo e traduzione*. Mucchi, 2001.
- _____. “La poetica del tradurre di Henri Meschonnic”. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, núm. 7, 2003, pp. 29-36.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Verdier, 1982.
- Montale, Eugenio. *Ossi di seppia*. Mondadori, 1948.
- Moreno, Fernando. “Para una poética del imaginario espacial en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Mitologías hoy*, núm. 7, 2013, pp. 153-162.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Patrizi, Giorgio. “Dalla grana della voce alla grana della scrittura. Alcune riflessioni sulla parola detta e scritta”. *atque – materiali tra filosofia e psicoterapia*, núm. 20, 2017, pp. 53-62.
- Pennacchio, Filippo. “Appunti per una lettura narratologica di 2666”. *Orillas*, núm. 6, 2017, pp. 201-212. http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_6/14Pennacchio_rumbos.pdf.
- Prete, Antonio. “Introduzione”. *I fiori del male*, Charles Baudelaire. Feltrinelli, 2003, pp. 7-25.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria y otros ensayos*, ed. Jordi Gracia. Fundación Banco Santander, 2009.

- Salinas, Pedro. *Poesías completas*. Lumen, 2002.
- Scotto, Fabio. *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*. Donzelli, 2013.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Fondo de Cultura Económica, 1991.
- _____. *La letra y la voz. De la “literatura” medieval*. Cátedra, 1989.
- _____. “Prefazione”. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Corrado Bologna. Il Mulino, 2000, pp. VII-X.

Reflexiones sobre la teoría y la práctica de la traducción cantable: un enfoque musicológico

Reflections on the theory and practice of singable
translation: a musicological approach

CARMELA SIMMARANO

UNIVERSITY COLLEGE DUBLIN, IRLANDA

carmela.simmarano@ucd.ie

Resumen: Traducir un “texto vivo” como la canción constituye uno de los desafíos más intrincados de la traductología actual. La traducción cantable (*singable translation*) impone restricciones severas, ampliamente debatidas en los marcos teóricos recientes. Este artículo reexamina la teoría y práctica de este proceso a través del prisma de la teoría musical, centrándose en las especificidades del pop. El estudio analiza la simbiosis entre música y texto —métrica, rima, repetición y variación— para proponer un enfoque que integre los principios de la composición de canciones con la teoría de la traducción. Se introducen tres criterios clave para el análisis contrastivo: correspondencia estructural, correspondencia de rasgos de género e influencia de factores extratextuales. El objetivo es profundizar en los elementos musicológicos de una canción y su función en la traducción cantable, abordando tanto la complejidad teórica como las implicaciones prácticas de estas reescrituras dinámicas.

Palabras clave: traducción cantable, musicología, composición de canciones, didáctica de la traducción, traducción-recreación.



Abstract: Translating a “living text” such as a song constitutes one of the most intricate challenges in contemporary Translation Studies. Singable translation imposes severe constraints, which have been widely debated within recent theoretical frameworks. This article re-examines the theory and practice of this process through the lens of music theory, focusing on the specificities of pop music. The study analyzes the symbiosis between music and text—meter, rhyme, repetition, and variation—to propose a focus integrating songwriting principles with translation theory. Three key criteria are introduced for contrastive analysis: structural correspondence, correspondence of genre-specific features, and the influence of extratextual factors. The aim is to explore the musicological elements of a song and their role in a singable translation, addressing both the theoretical complexity and practical implications of these dynamic rewritings.

Keywords: singable translation, musicology, song composition, didactics of translation, translation-recreation.

Recibido: 3 de diciembre de 2025

Aceptado: 6 de febrero de 2026

DOI: 10.15174/rv.vi19i38.881

Introducción

En la era moderna, la música va más allá de las simples notas. Varios estudiosos y musicólogos (Jarman-Ivens 45; Low 2) han denominado la relación entre la música y las palabras como un *matrimonio*, una unión que ha dado forma al panorama musical mundial durante siglos y que sigue siendo su protagonista indiscutible hoy en día. Sin embargo, la relación

jerárquica e interdependiente de los dos elementos se ha cuestionado a menudo a lo largo de los años.

De hecho, Simon Frith formula una célebre pregunta en uno de sus estudios más conocidos: “¿Por qué las canciones tienen palabras?”, una cuestión que suscita gran debate, puesto que pone en entredicho la jerarquía de poder entre ambos lenguajes. Al cuestionar la necesidad de la palabra, Frith implícitamente sitúa la música como el marco estructural dominante y auto-suficiente, sugiriendo que el componente verbal sólo es un elemento supeditado que se “añade” al ecosistema sonoro. Freya Jarman-Ivens (45), sin embargo, invierte la pregunta veinte años después, planteando lo opuesto: “¿Por qué las palabras tienen canciones?”. Este cambio de perspectiva desafía la visión común de que la música simplemente adopta las palabras como un medio adicional de expresión. Lo que Jarman-Ivens plantea, en este sentido, es la naturaleza imprescindible de la palabra: no como un invitado externo, sino como una fuerza generadora. Al cuestionar quién posee a quién, se desmorona la idea de que la música es el único lenguaje dominante, situando al texto en un plano de igualdad funcional y necesidad estética. Esta nueva perspectiva se alinea también con la observación de Peter Low (2) de que las letras sirven, además de acompañar a la música, para expresar emociones intensas y memorables, contar historias, entretener, provocar debate e incluso como burla. Estas reflexiones resultan aún más apremiantes si se entrelazan con los estudios sobre la traducción de canciones, puesto que se trata de un proceso de transposición interlingüística de la letra de una canción. Reconocer la tensión y la interdependencia entre los dos lenguajes principales de una canción permite identificar con mayor claridad las estructuras sobre las cuales se está operando realmente: no sólo un texto, sino la función que ese texto desempeña dentro del engranaje sonoro.

A este respecto, Alfredo Rapetti y Giuseppe Anastasi (90) señalan un aspecto procesual y formal que resulta relevante para la traducción cantable: muchas veces la composición musical viene dada. Como letristas, enfatizan que consideran más natural y frecuente que sea la palabra la que se adapte a la melodía, y no al revés. Incluso, en el caso de que un escritor componga en verso libre, tendrá que hacerlo de forma *arquitectónica*, respetando ciertos criterios, como determinar la longitud de los versos, escribir con rima y estructurar el texto en estrofas y estribillo. Estos criterios darán una forma rítmica y melódica al texto, garantizando su musicalidad (Rapetti y Anastasi 90; Negus y Astor 230). No obstante, esta primacía de la música, fundamental en el proceso de escritura al que se refieren Rapetti y Anastasi, adquiere matices distintos cuando pasamos al concepto de *traducción*. Si bien es cierto que una adaptación cantable (más libre y heterofuncional, según la definición de Low 114-121) puede prescindir en mayor medida del sentido original, éste resulta irrenunciable en una traducción cantable propiamente dicha. En esta última, al priorizarse el mensaje original, la estructura musical no constituye un dogma, y puede flexibilizarse ligeramente a través de lo que autores como Low (100-108) y Daniel Ricardo Soto Bueno (301-302) denominan *tweaking* (pequeños ajustes melódicos). Además, cabe contemplar otras formas de colaboración entre compositor y letrista o traductor-adaptador en las que la composición musical sea negociable.

Sea como fuere, podemos estar de acuerdo con Helen Julia Minors y Peter Newmark (61) cuando definen la relación entre la música y las palabras como una asociación en la que el significado del texto sólo puede interpretarse plenamente en paralelo con el lenguaje musical, o sea con los contornos melódicos, la progresión armónica, las estructuras rítmicas, las estructuras

métricas y las técnicas de interpretación. Los elementos musicales y verbales de una canción coexisten, por tanto, en una relación intersemiótica, en la que el texto alcanza su máximo potencial expresivo sólo cuando se interpreta acompañado de su composición musical (Minors y Newmark 60-61). Además, este conjunto cobra plena vida con su puesta en escena a través de la voz y la actuación, en lo que Klaus Kaindl (“From Realism” 152-153) denomina un *texto polifónico*, refiriéndose de manera específica a la música popular.

Por otra parte, aunque siga un conjunto de reglas estructurales, la música vocal funciona verdaderamente sólo cuando esas reglas se camuflan en una armonía bien elaborada entre sus elementos verbales y musicales. Esto subraya, una vez más, lo profundamente entrelazadas que están las palabras y la música en la creación del arte vocal (Rapetti y Anastasi 102).

Simone Lenzi (14) refuerza esta idea, afirmando que, una vez completado el proceso compositivo, la música otorga a la palabra “algo que la palabra sola no tenía”, mientras que, al mismo tiempo, la palabra “se funde y confunde en un gesto musical”, haciendo del producto final una entidad muy diferente a una “poesía en música” o una “melodía con letra”. Finalmente, el autor afirma:

Si bien se compone de palabras y música, la canción es un “todo” que vale más que la suma de sus partes. Una bella canción, por tanto, no se compone simplemente de bellas palabras y bella música, sino de *esas* palabras con *esa* música que, juntas, la una por la otra, significan algo que, si se consideran por separado, no significan. Las canciones, en definitiva, deben tomarse por su verdadera naturaleza, sin convertirlas en lo que no son o, peor aún, ignorando lo que realmente son: una amalgama de letra y música que tiende a la simbiosis (Lenzi 14).

Objetivos

Las reflexiones planteadas en el párrafo anterior tienen implicaciones significativas en todo lo que rodea a la canción y se relaciona directamente con ella, en especial en cuanto al proceso de traducción de canciones. Si bien, las perspectivas actuales sobre la traducción cantable reconocen su naturaleza inherentemente multimodal y multisemiótica (Kaindl; Low; Greenall *et al.*), en estas reflexiones se considerará la canción exactamente como lo que es en su forma más autorial, antes incluso de su interpretación, como afirma Lenzi (14): una simbiosis de letra y música.

A partir de esta perspectiva, está claro que el proceso de traducción de esta forma de arte músico-textual conllevará nuevas y más apremiantes consideraciones, no sólo respecto a las técnicas de escritura aplicadas para crear la letra, sino, sobre todo, a los aspectos rítmicos, métricos y melódicos de su acompañamiento musical. Así, en el caso de la traducción cantable, no sólo es imposible, sino también desaconsejable ignorar el marco musical al que están ligadas las letras, aunque, en la mayoría de los casos, apenas se pueda intervenir en él. Es la función inherentemente connotativa de la música, así como el estilo compositivo arquitectónico conectado a ella, lo que la hace de particular interés para el traductor.

Las reflexiones del presente artículo proponen examinar la traducción cantable (me referiré a ésta en el sentido de la traducción-recreación¹ que mencionan Low 114-122 y Soto 95-105) a través de tres criterios interrelacionados: la corres-

pondencia estructural, la correspondencia de rasgos específicos del género y la influencia de factores extratextuales. A diferencia de estudios previos como los mencionados, que abordan principalmente la traducción cantable desde una perspectiva traductológica-multimodal (Soto 107-122), estas reflexiones se proponen reconceptualizarla como un acto compositivo, uno que, al igual que la creación original de la canción y su letra en la lengua de partida, opera como un híbrido entre composición y transposición interlingüística. Al integrar conocimientos de la teoría musical, particularmente la estructura de la canción, los patrones rítmicos y la cinética melódica, este estudio propone un enfoque musicológico para evaluar y guiar las decisiones de la traducción cantable. Para lograr este objetivo, se exploran también los principios fundamentales de la teoría musical aplicados a las canciones, para examinar luego las implicaciones de cada uno de estos principios en la teoría y práctica de la traducción cantable.

La correspondencia estructural en la traducción cantable

La canción constituye la unidad comunicativa y narrativa fundamental de la mayoría de los géneros musicales (Sibilla 129). Como se ha señalado anteriormente, una canción se compone de varios elementos, cada uno de los cuales contribuye a la formación de lo que Lenzi (14) describe como una *amalgama de sentido*. A continuación, se expondrán los mecanismos clave que garantizan el funcionamiento de una canción, con el objetivo de analizarlos posteriormente a través del prisma de la traducción cantable, subrayando los desafíos que estos elementos imponen al proceso.

¹ “Una forma de traducir en la que se busca representar al texto origen en su complejidad semiótica, sin desvirtuar las sinergias semántico-estéticas que pueden extraerse intersubjetivamente de él desde la perspectiva de su importación” (Soto 122).

Si bien es cierto que las canciones son monódicas (una sola voz entonando una melodía), es precisamente el vínculo entre dicha melodía y la letra lo que constituye la herramienta expresiva principal del cantautor (Lenzi 51). Así, la progresión de la melodía, que sube y baja entre intervalos de escala, aporta lo que Lenzi (54) denomina *cinética melódica*, que consiste en una capa adicional de expresividad al texto. De manera similar, el tiempo otorga mayor significado al texto a través del ritmo: “al contraerse y dilatarse, al ser acompasadas de una determinada manera, las palabras adquieren un significado adicional” (Lenzi 65).

Sin embargo, la cinética melódica no es el único mecanismo fundamental para estructurar una pieza. Para comprender la anatomía de una canción y, por ende, traducirla, es imprescindible tener en cuenta también el principio de repetición. Como afirma Lenzi, una canción “solo es tal si se fundamenta en la repetición. Es decir, toda canción se nutre de algo que vuelve igual” (121). Efectivamente, a diferencia de otras formas artísticas, la música se despliega en el tiempo y no en el espacio; dado que la memoria humana es limitada, está claro que las estructuras repetitivas son esenciales para que el oyente pueda procesar, retener y anticipar el mensaje sonoro (Chase 475). Sin embargo, también es necesario equilibrar “repetición y novedad, tensión y resolución” (Chase 218), para mantener altos la atención y el interés de los oyentes.

Los principios de repetición y variación se han cristalizado en la forma estándar de la canción, basada en la alternancia estrofa/estribillo (A/B). Esta arquitectura no es arbitraria, sino funcional: establece un ritmo narrativo que genera expectación y modula la atención del oyente (Sibilla 148). En este esquema, la estrofa cumple una función preparatoria y narrativa, desarrollando el tema con una melodía más reflexiva, mientras que el estribillo representa el núcleo emocional y el clímax de la pieza, presen-

tando una mayor densidad melódica y un mensaje directo diseñado para el impacto inmediato (Miller 230). Secciones como el puente o el *hook*, en cambio, introducen variaciones armónicas y conceptuales necesarias. La forma clásica (A-A-B-A-B) o sus variantes más complejas no son simples moldes, sino estrategias para “no aburrir ni confundir al oyente” (Chase 218), guiándolo a través de una experiencia emocional coherente.

Resulta evidente, por tanto, que el lenguaje de la canción se basa en mecanismos estructurales precisos que determinan su capacidad para funcionar como medio comunicativo y de entretenimiento, tanto en sí mismo como para los oyentes. Éste será, pues, el fundamento del primer criterio considerado en este estudio: la correspondencia estructural. Ésta no debe entenderse únicamente como una coincidencia formal, sino como la capacidad de la traducción para adherirse a estos principios rectores —repetición, variación y funcionalidad de las secciones—, garantizando así que la nueva versión se acerque, en términos de similitud funcional, a los mecanismos arquitectónicos que sostienen la obra original. Aun así, cabe subrayar que estos principios no actúan como reglas inamovibles, sino como orientaciones flexibles. Su aplicación debe supeditarse a las demandas de la cultura de llegada y a las reinterpretaciones que surgen en el proceso de transferencia, reconociendo que la estructura musical y de género es un organismo vivo que muta entre contextos.

La correspondencia estructural interna y externa

La correspondencia estructural puede dividirse en externa e interna (véase tabla 1). La equivalencia estructural externa implica respetar la función comunicativa específica de cada sección de la canción. Si bien, el texto de partida sirve como referencia,

y la fidelidad al mismo sigue siendo una prioridad en los casos que lo requieran, reconocer los principios estructurales detrás de cada sección resulta particularmente útil dadas las restricciones inherentes de la traducción cantable. Frente a un texto que no puede transferirse *verbatim* a la lengua meta, el traductor puede, en este sentido, asegurarse de que el poder expresivo del texto original se transmita apropiadamente dentro de los espacios dictados por la pieza, permaneciendo coherente con la canción como medio. El estribillo, por ejemplo, favorece una transmisión del significado directa e inmediata, mientras que las estrofas suelen necesitar un enfoque más narrativo (Rapetti y Anastasi 84). La dicotomía entre la función del estribillo y de las estrofas se observa claramente, por ejemplo, en la canción italiana “Che fantastica storia è la vita” (Venditti). Aquí, las estrofas narran historias cambiantes de personajes diversos, mientras el estribillo permanece inmutable, presentando el concepto clave detrás de todas las historias. En el proceso de traducción-recreación de esta pieza, entonces, jugaría un papel fundamental el respeto de estas cargas semántico-emocionales para que no se pierda el equilibrio original de la canción.

La equivalencia estructural interna, por otra parte, es más compleja y se compone de tres subcategorías esenciales: la organización de la narración, el equilibrio de repetición y la simbiosis música-texto.

En primer lugar, la organización de la narración músico-textual puede adoptar diversas trayectorias. Una canción puede presentar una *narrativa progresiva*, que intensifica gradualmente su carga emocional. Un ejemplo reciente es “Due vite” (Mengoni, Petrella y Simonetta), vencedora del Festival de Sanremo 2023 e interpretada por Marco Mengoni. La pieza evoluciona desde un inicio íntimo piano y voz hasta un clímax explosivo final; la traducción podrá, entonces, replicar este *crescendo* eli-

giendo cuidadosamente dónde colocar los versos más intensos y emotivos. Otras estructuras incluyen la *centrada*, como en “Lonely” (Bieber, Blanco y O’Connell), donde el ápice emotivo se sitúa en la mitad del tema; o la *bipartita y especular*, observables respectivamente en “L’importante è finire” (Malgioglio y Anelli) (Simmarano 230) y en “Reservando este silencio” (De Dios Jiménez Cano). En esta última, dos estrofas musicalmente idénticas narran momentos opuestos, de separación y reencuentro; aquí, la correspondencia estructural orienta al traductor a crear paralelismos léxicos que reflejen la simetría que la música sugiere, haciendo que las dos secciones se “miren al espejo” textual y musicalmente.

En segundo lugar, adquiere gran relevancia la búsqueda de un equilibrio entre repetición y variación. En una forma de traducción ligada a restricciones rítmicas, melódicas y métricas como ésta, resulta relevante la identificación de los elementos que contribuyen a la repetitividad textual, ya sean palabras, conceptos o sonidos, con el propósito de evocar un efecto funcionalmente análogo en la lengua de llegada, alejándose de la búsqueda de una réplica exacta. En muchos casos, reproducir fielmente las mismas repeticiones en otro idioma resulta desafiante, ya que el uso de palabras y las propiedades fonéticas pueden no alinearse, resultando poco naturales en un texto de llegada. El objetivo, por tanto, es acercarse a un equilibrio similar al de la canción original, incorporando conscientemente referencias a palabras y conceptos clave o, como sugiere Chase (677), construyendo estructuras paralelas y patrones recurrentes dentro de secciones específicas. Un caso paradigmático es la traducción al francés de “Io sì (Seen)” (Warren, Pausini y Agliardi). Al no poder mantener el paralelismo anafórico del original inglés (“When you feel like...”) por razones métricas, la versión francesa compensa esta pérdida introduciendo la repetición de un verso completo

al final de cada estribillo (Simmarano 450). Esta compensación estructural garantiza que la canción mantenga su *hook* y su ciclicidad, aunque los elementos repetidos sean diferentes.

Finalmente, la correspondencia interna depende del equilibrio en la simbiosis música-texto (Franzon 390; Low 28; Desblache 67). En el proceso de traducción, adquiere especial relevancia reconocer las connotaciones emocionales transmitidas por el acompañamiento musical y procurar que el texto traducido se posicione de tal manera que refleje conceptualmente estas connotaciones. Tender hacia este equilibrio implica no sólo un análisis exhaustivo de la canción, sino también ciertas elecciones estratégicas: los momentos más enfáticos de una pieza se encuentran usualmente en el estribillo, así como en los primeros y últimos versos, mientras que el final de cada verso suele ser un espacio privilegiado para las palabras de contenido con fuerte impacto emocional. Un ejemplo clásico es “Il cielo in una stanza” (Paoli): cuando la letra original habla de “alberi infiniti” y de la desaparición de las paredes, la melodía asciende y las vocales se alargan, connotando físicamente esa apertura hacia lo inmenso. La traducción al español con “árboles eternos” resulta, entonces, muy eficaz, al lograr que, en esos momentos de ascenso melódico, el texto meta exprese un concepto de apertura muy similar, y evitando fonemas cerrados que contradirían el movimiento musical.

A modo de síntesis, la siguiente tabla sistematiza los elementos que componen este criterio de correspondencia:

CORRESPONDENCIA ESTRUCTURAL		
Correspondencia estructural externa	Estructura general de la canción ● Introducción (intro) ● Estrofa ● Estribillo (<i>refrain</i>) ● <i>Hook</i> ● Variación (<i>bridge, middle eight, special</i>) ● Interludio musical ● Final (<i>outro/coda</i>)	Respetar la estructura de la canción original preservando o recreando, tanto como sea posible, los rasgos distintivos de cada sección (p. ej., el estribillo como núcleo emocional, un <i>hook</i> pegadizo y repetitivo, etc.)
	Organización de la narración músico-textual ● Progresiva ● Centrada ● Alternada ● Bipartita ● Especular ● ...	Recrear el flujo de la narrativa para reflejar el original (p. ej., dos estrofas con letras especulares o complementarias, una construcción narrativa que conduce al clímax del estribillo, etc.)
Correspondencia estructural interna	Equilibrio entre repetición y variación	Recrear el equilibrio presente en la canción original a través del uso de palabras, conceptos y sonidos repetidos o evocados. Utilizar construcciones paralelas y estructuras que recurran regularmente en secciones específicas.
	Equilibrio en la simbiosis de música y letra	En Franzon (390), Low (28) y Desblache (67) “Correspondencia semántico-reflexiva”: preservar las connotaciones de la música (p. ej., triste, alegre, ascendente, descendente) reflejándolas a través de palabras o conceptos correspondientes. Colocar palabras de contenido en posiciones enfáticas (p. ej., al final de un verso).

Tabla 1. Correspondencia estructural. Fuente: Elaboración propia. Fuentes para la tercera columna: Chase; Franzon.

La correspondencia de rasgos específicos del género en las traducciones cantables

El concepto de *género musical* sigue siendo un debate central en los estudios musicales. Chase (120-121) define el *género* como un conjunto de elementos estilísticos significativos combinados en un patrón reconocible, sostenido en el tiempo por un número sustancial de músicos. Estos elementos incluyen instrumentación, estilo vocal, contenido temático, estructuras rítmicas y rasgos armónicos o melódicos.

Sin embargo, el género se extiende más allá de los aspectos técnicos, ya que funciona como una infraestructura cultural, formando una institución artística duradera dentro de la sociedad (Chase 117). Los enfoques teóricos de la traducción cantable, como los desarrollados por Low y Johan Franzon, no ocultan la importancia que juega el género en el proceso de traducción de este tipo específico de texto. De hecho, la combinación de música, texto y género ha sido ampliamente explorada desde los estudios descriptivos de traducción a raíz del giro cultural. Klaus Kaindl, a través de su teoría multimodal, ha hecho especial hincapié en la influencia determinante del género y el medio en la semiótica de la canción, mientras que Lucile Desblache (123-140) ha cartografiado las dinámicas de traducción en función de los diferentes estilos y géneros musicales. Apoyándose en estos pilares ineludibles, el presente estudio no busca reiterar la relevancia del género *per se*, sino concentrarse específicamente en cómo esta infraestructura cultural altera las decisiones de traducción desde el enfoque musicológico y estructural expuesto en las secciones previas. El objetivo es, por tanto, profundizar en la identificación de los aspectos técnicos concretos de una canción sobre los cuales el género ejerce su influencia, y examinar las formas

en que estas características pueden reiterarse y renegociarse en la lengua de llegada.

Para el traductor-recreador, la adhesión a estas normas de género no es, efectivamente, una opción estética, sino una necesidad funcional. Tomando como ejemplo funcional uno de los géneros más populares y reconocidos en el mundo, o sea, la música pop, se pueden delimitar ciertas convenciones melódicas, armónicas, rítmicas y textuales, que son características del género. Dado que el pop occidental, por ejemplo, favorece las tonalidades mayores y las progresiones armónicas sencillas para generar un impacto emocional positivo (Chase 258), el léxico seleccionado en la lengua meta busca reflejar un grado análogo de positividad y accesibilidad. Usar un registro léxico oscuro, arcaico o excesivamente complejo en una balada pop mayor podría romper la coherencia del género, aunque el significado fuera correcto.

Del mismo modo, el ritmo y la métrica actúan como marcos estructurales determinantes. La música pop suele basarse en compases cuaternarios y en el uso del *ostinato* rítmico (Chase 526). Esta configuración condiciona la labor del traductor, llevándolo a buscar palabras cuyos acentos tónicos coincidan con los acentos fuertes del compás, priorizando la naturalidad del fraseo sobre la precisión silábica estricta.

En cuanto a las letras, el género pop se define por la narración de historias (Kaindl 153) y por una “densidad referencial” muy alta (Hebdige), utilizando un lenguaje coloquial, marcas comerciales y referencias culturales compartidas. El uso de palabras contenido (verbos de acción, sustantivos concretos) y la renuncia a construcciones pasivas complejas (Chase 650) resultan de gran utilidad a la hora de recrear la sonoridad característica del pop en el idioma de llegada. Un ejemplo paradigmático de esta correspondencia de género se halla en la traducción de

Correspondencia de rasgos específicos del género		Correspondencia de rasgos específicos en la música pop
Estructura externa de la canción	Respetar la función atribuida a cada tipo de sección en el género específico.	• Estrofa: conceptos vinculados al pasado y la reflexión; preparación temática hacia el estribillo. • Estribillo: lenguaje directo y a menudo en tiempo presente. • <i>Hook</i> (si es textual): pegadizo, repetitivo y reconocible. • Variación (si es textual): nuevos conceptos y transición entre estrofa y estribillo. Melodía predominantemente en clave mayor con momentos de variación en clave menor.
Coherencia música-texto	Preservar una relación consistente entre el tipo de melodía (predominantemente mayor, predominantemente menor, etc.) y las palabras y conceptos utilizados.	
Énfasis rítmico y métrico	Usar palabras que enfatizan la estructura rítmica típica del género. Hacer que los acentos de las palabras recaigan en los acentos métricos de la melodía (si es así en la letra original). Respetar el número de sílabas teniendo en cuenta la sinalefa.	
Letras y tipo narrativo		
Rimas	Usar palabras, conceptos y narrativas prevalentes del género. Insertar rimas según su importancia en el género.	• Narración fuertemente evocadora basada en el concepto de Show: <i>don't tell</i>. • Densidad referencial, prevalencia de palabras contenido, expresiones musicalizadas, metáforas, símiles, alegorías, personificaciones y otras figuras retóricas. • Conceptos claros, estructura micronarrativa, temas con un fuerte impacto emocional, informalidad, estructuras de diálogo y réplicas. • Rimas fundamentales para la memorabilidad y el orden estructural. • Esquemas de rima prevalentes AABB o ABAB. • Rimas perfectas e imperfectas, predominantemente posicionadas al final del verso.

Tabla 2. Correspondencia de rasgos específicos del género. Fuente: Elaboración propia. Fuentes para la tercera columna: Chase; Miller; Rapetti y Anastasi.

“Paracetamol”, del cantautor italiano Calcutta, exponente de un subgénero del pop denominado *It-Pop* (Grande 21; Simmarano 15-17). Éste se caracteriza por un realismo sucio y cotidiano; por tanto, su traducción equivalente no sería aquella que elevara el texto poéticamente, sino la que mantuviera la crudeza de las referencias a medicamentos, lugares comunes y estados de ánimo prosaicos.

Finalmente, el tratamiento de la rima también responde al género. Mientras que en otros estilos se podría buscar la rima perfecta, o en cambio renunciar completamente a ella para responder de manera más precisa al significado original, en el pop las rimas son fundamentales desde un punto de vista estructural. Rapetti y Anastasi (37) citan al gran letrista italiano Mogol, cuando afirmó que la canción es una composición conectada por “un hilo de hierro que, de principio a fin, debe unir cada frase con la siguiente”. Bajo esta premisa, la canción pop se apoya fuertemente en la rima “para ser recordada y cantada por todos, incluso aquellos que no pueden leer la letra” (Rapetti y Anastasi 37). Por consiguiente, en una traducción puede resultar útil mantener un esquema de rimas asonantes o imperfectas (AABB o ABAB) que favorezca la fluidez, en lugar de renunciar completamente a ellas.

La influencia de factores extratextuales en las traducciones cantables

El último criterio examinado en estas reflexiones concierne a la influencia de los factores extratextuales. Como señalan varios autores de bibliografía traductológica, en particular Apter y Herman (73-74) y Peter Low (40), la traducción de una pieza musical no puede ignorar las restricciones culturales y la fun-

ción sistémica (Toury 29) a las que está inherentemente ligada. Autores como Kaindl (236-240), Susam-Sarajeva (15-35) o García Jiménez (130-155) han demostrado cómo el plano extratextual se conecta íntimamente con el método de traducción observado *a posteriori*, moldeando las decisiones en cada fase del proyecto. La música, después de todo, es una de las formas artísticas más profundamente entrelazadas con narrativas externas. De hecho, funciona como una entidad híbrida que absorbe y remodela múltiples lenguajes e incluso otras formas de arte (Desblache 313-315). Una canción se convierte en un producto de constantes influencias externas, una representación del mundo más allá de sí misma, del cual depende para transmitir sus múltiples capas de significado. Se deduce, entonces, que todos los elementos extratextuales que forman el bagaje cultural de una canción ejercen una profunda influencia en su tono emocional, elección de palabras y composición textual general.

Partiendo del incuestionable valor de las investigaciones traductológicas ya existentes, el propósito de este apartado es analizar la influencia de los factores extratextuales desde un enfoque musicológico. Se busca, así, analizar cómo el contexto extratextual dialoga de manera directa con las estructuras sonoras y textuales de la canción, influyendo en el proceso de traducción-recreación.

A diferencia de los criterios analizados en los apartados anteriores, resulta complejo establecer una sistematización rígida para los factores extratextuales. Como subraya Kaindl, desde el prisma de la teoría multimodal, las variables que intervienen en este nivel son de una enorme diversidad; abarcan desde alteraciones en el contexto histórico, sociocultural o temporal, hasta la discografía y el estilo del intérprete (sea el mismo u otro), las exigencias de la discográfica, o la asociación de la pieza a una performance y a formatos audiovisuales concretos.

A pesar de esta multiplicidad, resulta interesante examinar cómo estas variables operan en la práctica a través de un caso estudio. Ejemplos muy claros se encuentran en la adaptación al español de la canción de Mina “L’importante è finire”, interpretada por Mónica Naranjo bajo el título “Qué imposible” y traducida por José Manuel Navarro (Simmarano 231). Cabe destacar que la obra original, estrenada en Italia en 1975, ya nacía con una cierta fuerza emancipadora y un posicionamiento ético transgresor para su época. Al recontextualizarse veinticinco años después en un entorno sociocultural diferente, la obra no pierde su carga ideológica original, sino que la transforma. De hecho, la reinterpretación resulta profundamente moldeada por la personalidad de la nueva intérprete, que se hace portavoz de los valores de inclusión y libertad de la comunidad LGBTQ+ (Simmarano 233).

Esta evolución genera un auténtico acto de traducción-recreación que impacta de manera transversal en todos los estratos de la obra, desde la escritura textual hasta el propio arreglo musical. Desde una perspectiva puramente arquitectónica y sonora, se altera el esquema bipartito original. Efectivamente, la versión italiana carecía de un estribillo real y se articulaba en dos grandes secciones marcadas por un continuo *crescendo* narrativo y musical. En contraste, la adaptación reestructura la pieza mediante la adición de un estribillo repetitivo en toda regla, lo que incrementa notablemente la repetitividad general de la obra. Esta decisión arquitectónica no sólo puede atribuirse a las preferencias estilísticas de la nueva intérprete o del traductor, sino que también podría responder a la necesidad de anclar la canción a las convenciones de la música pop más contemporánea, donde se otorga cierta importancia al impacto inmediato y a la memorabilidad del estribillo. En el plano narrativo, la relación original se reconfigura por completo: la protagonista ya no se enfrenta a un amante masculino en tercera persona (“él”), sino que interpela a

un “tú” sin género. De este modo, es posible introducir de forma sutil una relación homosexual, revelada mediante descripciones físicas del cuerpo femenino. Cabe señalar que este nivel de detalle anatómico no aparecía en la letra original, y que su inclusión resulta posible gracias al nuevo espacio que proporciona la adición del estribillo. Esto evidencia un verdadero proceso de reescritura: se trata de una adaptación heterofuncional que, si bien mantiene vivo el espíritu transgresor de la obra matriz, lo transforma para generar un claro acto de traducción-recreación.

Estas alteraciones demuestran de forma clara cómo lo que ya señalaban Kaindl, Susam-Sarajeva y García Jiménez en sus respectivas investigaciones se puede aplicar también en un plano más estrictamente musicológico. Los factores extratextuales, efectivamente, son capaces de influir de manera directa y profunda en todos los aspectos semánticos, performativos y musicales de la traducción cantable. Por ello, a la hora de llevar a cabo este proceso, es preciso reconocer la importancia de estos factores y su influencia en todas las fases de la traducción, para que la intrincada red de conexiones entre una canción y los discursos externos con los que se involucra se recree de manera similar o con plena consciencia de la nueva impronta que se quiere dejar en el texto meta (como sucede en el ejemplo de Mónica Naranjo respecto a Mina).

Conclusión

Este estudio, centrado en la compleja relación entre la traducción-recreación y las canciones, presenta un enfoque musicológico en un campo ya altamente multifacético. Los objetivos perseguidos han abarcado tanto una dimensión teórico-metodológica como una perspectiva orientada a la práctica, explo-

rada a través del análisis de casos concretos en el ámbito de la música popular.

La principal aportación de este trabajo reside en la elaboración de un método de análisis musicológico basado en tres criterios fundamentales: 1) la correspondencia estructural, 2) la correspondencia de rasgos específicos del género y 3) la influencia de factores extratextuales. Si bien, los enfoques traductológicos multimodales resultan más amplios y completos, al integrar de forma sistemática otras dimensiones importantes como la interpretativo-visual, el presente modelo logra centrarse más detenidamente en un estrato estrictamente musical, y se aproxima así de manera más deliberada al ámbito práctico de la composición y la escritura de canciones. A través del examen de canciones emblemáticas como “Io sì” (Pausini), “Paracetamol” (Calcutta) o “L’importante è finire” (Mina), se ha demostrado que la traducción cantable no opera en el vacío, sino que está sujeta a restricciones jerárquicas donde la arquitectura musical (repetición y variación) y las convenciones del género (como el *It-Pop*) pueden dictar a menudo las decisiones léxicas y sintácticas.

El análisis ha evidenciado que lograr una traducción-recreación exitosa implica superar el concepto tradicional de *fidelidad semántica*, que no deja de ser útil en multitud de traducciones para leerse, para abrazar una similitud funcional. Aun así, se sigue teniendo en cuenta que no todos los casos de traducción cantable requieren acercarse a la función de la canción original, limitando estas consideraciones a esos casos que, según la finalidad del proyecto, realmente lo precisen, y dando paso en el resto de situaciones a adaptaciones y apropiaciones.

Como se ha observado, respetar la cinética melódica o la densidad referencial propia del género puede ser tan crucial como transmitir en gran medida el sentido original, como señala en traductología Low y su principio del hexatlón. En este sentido,

este enfoque, desde una perspectiva musicológica, reconceptualiza la traducción cantable como un acto de recomposición, en el que el traductor, si desea ofrecer una traducción con una función similar, debe conciliar la fidelidad lingüística con las ineludibles restricciones rítmicas, armónicas y culturales.

En contextos profesionales, este marco metodológico complementa, desde la perspectiva de la música popular, los enfoques traductológicos de autores como Apter y Herman, Low o Soto Bueno y puede servir también como una herramienta valiosa para traductores que trabajan en la industria musical, el doblaje y la localización. La capacidad de identificar si una sección requiere fidelidad estructural (como un estribillo) o adaptación al género (como en la elección de usar o no las rimas) permite optimizar el proceso de traducción, favoreciendo que el producto final funcione eficazmente dentro del mercado de destino. Además, el énfasis en los factores extratextuales, como se vio en el caso de Mónica Naranjo, resulta indispensable para proyectos donde consideraciones ideológicas o comerciales redefinen el escopo de la obra.

En definitiva, estas reflexiones subrayan que la complejidad de la traducción cantable reside en su naturaleza híbrida. El traductor de canciones no sólo traduce lenguas, sino que interpreta códigos musicales, contextos culturales y elementos performativos. Asume así un rol interdisciplinar que requiere tanto sensibilidad lingüística como competencia musicológica, además de una perspectiva multimodal (Kaindl) sensible a quien interpreta la canción y a las circunstancias. Si bien, este estudio se ha centrado en la música pop, el modelo de las tres correspondencias aquí propuesto ofrece una base flexible que futuras investigaciones podrían extrapolarse a otros géneros musicales, ampliando el alcance interdisciplinar de los estudios sobre la traducción cantable.

Referencias

- Apter, Ronnie, y Mark Herman. *Translating for Singing: The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*. Bloomsbury Publishing, 2016.
- Azzaroni, Loris. *Canone infinito: Lineamenti di teoria della musica*. CLUEB, 1997.
- Bieber, Justin, Benny Blanco y Finneas O'Connell. "Lonely". Interpretada por Justin Bieber y Benny Blanco, *Justice*. Def Jam Recordings, 2021.
- Chase, Wayne O. *How Music REALLY Works! The Essential Handbook for Songwriters, Performers, and Music Students*. Roedy Black Publishing Inc., 2006.
- D'Erme, Edoardo, y Milagrosa Ortiz Martín. "Paracetamol". Interpretada por Calcutta, *Paracetamol - Single*. Bomba Dischi / Sony Music, 2019.
- De Dios Jiménez Cano, Rafael. "Reservando este silencio". Interpretada por Evams, 2023.
- Desblache, Lucile. "Translation of Music". *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*, editado por Sin-Wai Chan. Chinese University Press, 2018, pp. 297-324.
- _____. *Music and Translation: New Mediations in the Digital Age*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Fabbri, Franco. *Il suono in cui viviamo*. Arcana, 2002.
- Franzon, Johan, y otros (editores). *Song Translation: Lyrics in Context*. Frank & Timme, 2021.
- Frith, Simon. "Why Do Songs Have Words?". *Contemporary Music Review*, vol. 5, núm. 1, 1989, pp. 77-96.
- García Jiménez, Rocío. *La música italiana de los años sesenta en España: traducciones, versiones, recreaciones, canciones*. Tesis

- doctoral, Universidad de Málaga, 2013. <http://hdl.handle.net/10630/7363>.
- Grande, Dario. *Dall'indie all'it-pop. Evoluzione, estetica e linguaggi*. Vololibero, 2021.
- Greenall, Annjo K., et al. "Making a Case for a Descriptive-Explanatory Approach to Song Translation Research: Concepts, Trends and Models". *Song Translation: Lyrics in Contexts*, editado por Johan Franzon et al., vol. 113, Frank & Timme, 2021, pp. 13-48.
- Hebdige, Dick. "The Meaning of Mod". *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, editado por Stuart Hall y Tony Jefferson. Holmes and Meiers, 1976.
- Jarman-Ivens, Freya. "'I Feel a Song Coming on': Vocal Identification and Modern Subjectivity". *Music and the Performance of Identity*, editado por Matteo Vitale y Serena Guaracino, número especial de *AION Anglistica*, vol. 13, núm. 2, 2009, pp. 45-57.
- Kaindl, Klaus. "The Plurisemiotics of Pop Song Translation: Words, Music, Voice and Image". *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*, editado por D. L. Gorrée. Rodopi, 2005, pp. 235-262.
- _____. "From Realism to Tearjerker and Back: The Songs of Edith Piaf in German". *Music, Text and Translation*, editado por Helen Julia Minors, Bloomsbury, 2013, pp. 151-161.
- Kramer, Jonathan D. *The Time of Music. New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Schirmer Books, 1988.
- Lenzi, Simone. *Per il verso giusto. Piccola anatomia della canzone*. Marsilio Editori, 2017.
- "L'indie (non) è un genere (N° 6)". *IndiePod*, 14 de abril de 2020. <https://anchor.fm/indiepod/episodes/Ep--6-Lindie-non--un-gener-eck999> (consultado el 19 de febrero de 2025).
- Low, Peter. *Translating Song: Lyrics and Text*. Routledge, 2017.
- Malgioglio, Cristiano, y Alberto Anelli. "L'importante è finire". Interpretada por Mina. *La Mina*, PDU, 1975.
- Mengoni, Marco, Davide Petrella, y Davide Simonetta. "Due vite". Interpretada por Marco Mengoni, *Materia (Prisma)*. Sony Music, 2023.
- Miller, Michael. *The Complete Idiot's Guide to Music Composition*. Alpha Books, 2005.
- Minors, Helen Julia, y Peter Newmark. "Art Song in Translation". *Music, Text and Translation*, editado por Helen Julia Minors. Bloomsbury, 2013, pp. 59-68.
- Negus, Keith, y Pete Astor. "Songwriters and Song Lyrics: Architecture, Ambiguity and Repetition". *Popular Music*, vol. 34, núm. 2, 2015, pp. 226-244.
- Paoli, Gino. "Il cielo in una stanza". Interpretada por Mina, *Il cielo in una stanza*. Italdisc, 1960.
- Rapetti, Alfredo, y Giuseppe Anastasi. *Scrivere una canzone*. Zanichelli, 2012.
- Rędzioch, Anna. "Translation and Music: A New Subfield of Translation Studies. Challenges and Opportunities". *Studia Translatoria*, vol. 14, 2024, pp. 65-79. <https://doi.org/10.23817/strans.14-4>.
- Sibilla, Gianni. *I linguaggi della musica pop*. Giunti Editore, 2017.
- Simmarano, Carmela. "Cantautrici a confronto: Mónica Naranjo e la reinterpretazione di Mina in traduzione". *Encrucijadas en la cultura italiana*. Dykinson S.L., 2022, pp. 223-233.
- _____. "Il linguaggio del testo cantato: note sulla traduzione di Io sì (Seen) di Laura Pausini". *La cultura y el humanismo del siglo XXI*. Estudios Aranzadi, Thomson Reuters-Aranzadi, 2022, pp. 445-456.

_____. “L’esportazione del movimento it-pop attraverso la singable translation: analisi traduttiva di ‘Paracetamol’ di Calcutta”. *Estudios de Lingüística Hispánica. Teorías, Datos, Contextos y Aplicaciones*. Dykinson S.L., 2022, pp. 1516-1536.

Soto Bueno, Daniel Ricardo. *La recepción y las canciones en la traducción de musicales en España (2001-2021): Un enfoque descriptivo y funcional*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2022. <https://hdl.handle.net/10630/25859>

Susam-Sarajeva, Şebnem (editora). “Translation and Music”. Número especial de *The Translator*, vol. 14, núm. 2, St. Jerome Publishing, 2008.

_____. *Translation and Popular Music. Transcultural Intimacy in Turkish-Greek Relations*. Peter Lang, 2015.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and beyond*. John Benjamins, 1995.

Venditti, Antonello. “Che fantastica storia è la vita”. *In questo mondo di ladri*. Heinz Music, 1988.

Warren, Diane, Laura Pausini y Niccolò Agliardi. “Io sì (Seen)”. Interpretada por Laura Pausini. Atlantic Records, 2020.

Fuentes iconográficas inéditas y una propuesta de traducción al italiano de algunas viñetas de *Vista del amanecer en el trópico* (1974) de Guillermo Cabrera Infante

Unpublished iconographic sources and a proposal
for an Italian translation of some vignettes from
Vista del amanecer en el trópico (1974)
by Guillermo Cabrera Infante

ALESSANDRA GHEZZANI

UNIVERSITÀ DI PISA, ITALIA

alessandra.ghezzani@unipi.it

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.



Resumen: El objetivo de este trabajo es ofrecer un comentario crítico, acompañado de aparatos, de algunos fragmentos de la traducción italiana aún inédita de *Vista del amanecer en el trópico* (1974) del escritor cubano Guillermo Cabrera Infante y dar cuenta de algunos resultados de la investigación que se ha llevado a cabo sobre las fuentes iconográficas inéditas del libro. Esta narración fragmentaria, que emplea materiales diversos (fuentes documentales e iconográficas, manuales y testimonios orales) y entreteteje e hibrida las formas discursivas (el relato, el diálogo, la éfrasis, la poesía, el comentario crítico), es una suerte de “contrahistoria” nacional concebida como un catálogo de instantáneas dirigidas a destacar los aspectos más controvertidos de la historia cubana. El trabajo de investigación llevado a cabo, por un lado, ha permitido alcanzar una plena comprensión del texto con el fin de lograr

una buena versión en lengua italiana; por otro lado, ha constituido un valioso laboratorio de reflexión sobre las modalidades narrativas del texto y, por ende, sobre su naturaleza de discurso histórico fuertemente crítico y alternativo a la historiografía oficial.

Palabras clave: *Vista del amanecer en el trópico*, fuentes iconográficas, contrahistoria cubana, traducción italiana.

Abstract: The aim of the article is a critical commentary, accompanied by scholarly apparatus, on some fragments of the still unpublished Italian translation of *Vista del amanecer en el trópico* (1974) by the Cuban writer Guillermo Cabrera Infante, with the aim of presenting some of the results of the research I have conducted on the book's previously unpublished iconographic sources. This fragmentary narrative, which employs diverse materials (documentary and iconographic sources, manuals, and oral testimonies) and interweaves and hybridizes discursive forms (narrative, dialogue, ekphrasis, poetry, critical commentary), constitutes a kind of national "counter-history," conceived as a catalogue of snapshots intended to foreground the most controversial aspects of Cuban history. The research conducted, on the one hand, enabled a thorough understanding of the text with the aim of producing an accurate Italian version; on the other hand, it served as a valuable site of reflection on the text's narrative strategies and, consequently, on its nature as a form of historical discourse that is strongly critical of, and positioned as an alternative to, official historiography.

Keywords: *Vista del amanecer en el trópico*, iconographic sources, Cuban counter-history, Italian translation.

Recibido: 3 de febrero de 2026

Aceptado: 3 de marzo de 2026

DOI: 10.15174/rv.v19i38.883

Cuando *Vista del amanecer en el trópico* fue dado a conocer en 1974 por la editorial Seix Barral, Guillermo Cabrera Infante vivía en Londres, adonde había llegado con el propósito de dedicarse a la escritura de guiones cinematográficos. Desde 1965 hasta 1972, año de redacción del guion *Bajo el volcán*, adaptación de la novela de Malcolm Lowry concebida para el director Joseph Losey, la práctica cinematográfica constituyó su principal medio de subsistencia. El interés por el cine es precoz y constituye una constante en la trayectoria artística de Cabrera Infante, como lo demuestra el número de reseñas y artículos de crítica cinematográfica que redacta y luego reúne en el volumen *Oficio del siglo xx* en 1962. Esa predilección del autor deja huellas indelebles en *Vista del amanecer en el trópico*, obra de marcado carácter visual.

El autor deja Cuba en 1962, a raíz de la clausura de *Lunes*, el suplemento literario del periódico *Revolución* que dirigía por decisión del gobierno revolucionario, y vuelve a la isla una sola vez en 1965, con el fin de acompañar a su madre, internada de urgencia en un hospital y fallecida mientras él se encontraba en tránsito. Durante ese último periodo de permanencia en su país natal, la isla se le reveló como un espacio endurecido y desolado, frustrado en sus más altas aspiraciones de emancipación, desarrollo y afirmación de la libertad, a pesar del persistente magnetismo y la generosidad de sus bellezas naturales.

A partir de entonces, el escritor proyectó sobre Cuba una mirada profundamente crítica, que mantendría a lo largo de toda su trayectoria intelectual, y la isla pasó a constituirse —en ocasiones incluso de manera obsesiva— en el eje temático y en el horizonte problemático central de su producción literaria. La reiteración, a lo largo de los siglos, de procesos históricos signados por la violencia, junto con el indiscutible atractivo ejercido por sus inagotables recursos y prodigiosas bellezas naturales, configura los dos

polos en torno a los cuales, según Cabrera Infante, se ha urdido una trama cruel que ha entregado a los cubanos a una historia de dominación e iniquidad. Esta amarga constatación impulsa al escritor a concebir *Vista del amanecer en el trópico*, donde se propone narrar con una sagacidad punzante y una ironía incisiva —agudizadas con el paso de los años por su condición de exiliado— una historia personal del país, centrada en algunos de sus episodios más contradictorios. La génesis de *Vista del amanecer en el trópico* remonta al proceso de reescritura y reconfiguración de la primera versión de su novela más célebre, *Tres tristes tigres*, que ocupó al autor de manera sostenida durante la década de 1960. En 1964, Cabrera Infante obtuvo el Premio Joan Petit-Biblioteca Breve instituido por la editorial barcelonesa Seix Barral y considerado en aquel momento el más prestigioso de los galardones destinados a la narrativa en lengua española, con una novela titulada *Vista del amanecer en el trópico*. El texto proponía un relato de la vida nocturna de algunos cubanos en los suburbios de La Habana durante los últimos años de la dictadura de Fulgencio Batista, intercalado con fragmentos que recreaban episodios de violencia urbana dirigidos contra dicho régimen.

En esta primera versión, la obra presentaba claras afinidades formales con el libro inaugural de Cabrera Infante, *Así en la paz como en la guerra*, publicado en 1960 e inspirado en *In Our Time* (1930) de Ernest Hemingway: una colección de relatos escritos en la década de 1950, entreverados con pasajes dedicados a la guerrilla urbana en tiempos de Batista. Como ocurrió con todas las obras galardonadas con el premio Seix Barral, *Vista del amanecer en el trópico* fue sometida a la censura franquista que, debido tanto al carácter considerado escabroso de ciertas descripciones como al contenido políticamente subversivo de las viñetas, exigió una reordenación y una reescritura sustanciales del texto bajo la amenaza de impedir su publicación.

El proyecto narrativo obtuvo su aprobación definitiva el 2 de noviembre de 1966, dos años después de que Cabrera Infante ganase el premio y tras la cuarta intervención autoral, que consistió en la supresión de veintidós pasajes y en la asignación de un nuevo título: *Tres tristes tigres*. El libro aparecería en 1967, una vez que Cabrera Infante introdujo las modificaciones exigidas, aunque sin haber podido revisar las pruebas de la versión final. Parte del material expurgado —los fragmentos de temática histórica— sería posteriormente recuperado y articulado con nuevos textos relativos al periodo posterior a la independencia, con el propósito de dar forma al nuevo *Vista del amanecer en el trópico*, publicado finalmente en 1974.

La obra se compone de 101 fragmentos textuales o viñetas, término que remite a la dimensión a la vez verbal y visual del texto.¹ Son numerosos, en efecto, los elementos que hacen de *Vista del amanecer en el trópico* un ejemplo particularmente logrado de las fecundas relaciones entre artes visuales y literatura. En primer lugar, hay que subrayar que catorce de los fragmentos que integran la obra pueden leerse como écfrasis, es decir, descripciones de un referente iconográfico ausente. A continuación, se presentarán los resultados del estudio del material iconográfico e historiográfico realizado en parte en Cuba y acompañado de algunos fragmentos de la traducción italiana de la obra, para mostrar tanto el trabajo llevado a cabo como las características específicas de la obra del escritor cubano. Al

¹ Viñeta en el sentido de relato de una escena, según lo explica Rosa María Pereda, que añade: “El nombre está tomado del comic, y sabido es que dos elementos componen este género, o dos lenguajes unidos en otro, complejo: dibujo y palabra, que se auto-interfieren mediante un código de señaladores, de indicios que marcan la relaciones. La viñeta es la unidad mínima con sentido completo en el lenguaje del *comic*, y forma parte de su capacidad de unirse a otras en una cadena significativa” (Pereda 41-42).

igual que lo hicieron el escritor salvadoreño Roque Dalton con *Historias prohibidas del Pulgarcito*, publicada el mismo año que *Vista del amanecer en el trópico*, y Eduardo Galeano con los tres volúmenes de *Memorias del fuego* (1984), la obra de Cabrera Infante recorre la historia nacional problematizando y en algunos casos invirtiendo las versiones de los hechos ofrecidas por la historiografía oficial. Se trata de narraciones fragmentarias, que recurren a materiales diversos (fuentes documentales e iconográficas, manuales y testimonios orales) y entrelazan e hibridan formas discursivas distintas (el relato, el diálogo, la écfrasis, la poesía, el comentario). A modo de “contrahistorias” nacionales concebidas como catálogos de instantáneas, estas obras denuncian el fracaso de las certezas de la historiografía positivista, en un proceso que, a lo largo del siglo xx, registra el tránsito desde la caída de la visión secuencial y rectilínea del tiempo, propia de la producción de mediados de siglo, hasta la verdadera disolución de la historia tanto en su objeto (los hechos) como en su método (las pruebas). Esta concepción de la Historia, compartida por muchos grandes narradores hispano-americanos del siglo xx, se basa en una nueva manera de concebir y emplear la historiografía moderna, que no sólo cuestiona su función principal como testimonio del pasado a través de fuentes fiables, sino que también pone de relieve su carácter parcial, su subjetividad e incluso su posible dimensión narrativa o fabuladora. El debate sobre las formas de la narrativa de temática histórica se muestra especialmente vivo en los años noventa, cuando la variedad de propuestas refleja la complejidad de la época y se convierte en vehículo de múltiples puntos de vista y de la coexistencia de diferentes dimensiones históricas. En ese momento, Fernando Ainsa sentaba las bases de una de las reflexiones con las que contribuiría de manera sustancial a animar la discusión, afirmando:

Las relaciones entre historia y ficción han sido siempre problemáticas, cuando no abiertamente antagónicas. Una —la historia— se ha dicho, narra científica y seriamente hechos sucedidos, mientras la otra —la ficción— finge, entretiene y crea una realidad alternativa, “ficticia” y, por lo tanto, no “verdadera” (Ainsa 111).

A esta producción intelectual pertenece también *Vista del amanecer en el trópico*, obra que, mediante la reorganización del material y en los procesos de transtextualidad llevados a cabo, ofrece una visión propia y peculiar del mundo y del ser humano. El lugar central que Cabrera Infante otorga a los temas de la violencia y de la guerra encuentra un correlato en las observaciones formuladas por Foucault en *Il faut défendre la société*,² donde el filósofo define la *contrahistoria* como aquella narración alternativa a la historia oficial, fundada en el conflicto de los procesos históricos. Según Foucault, ésta se configura como una perspectiva alternativa a la versión oficial, en la medida en que revela la naturaleza violenta de los sistemas de poder que subyacen a la construcción del Estado y de las instituciones.³

En la obra del escritor cubano, la particular pregnancia que asume la violencia se debe también al uso intensivo del elemento visual. La estructura de *Vista del amanecer en el trópico* remite a la de un inventario de instantáneas, como si se tratara de las páginas de un catálogo. Está concebida como una secuencia

² Se trata del curso impartido por el filósofo en el Collège de France en 1976.

³ Aunque el discurso de Foucault se basa en los relatos sobre las dominaciones normandas, más en general el filósofo identifica un potencial subversivo de gran alcance en el “historicismo” propio de los discursos histórico-políticos de la conquista, de las luchas y de las razas.

de imágenes fijas, de instantes decisivos orientados a poner de relieve los aspectos más controvertidos de la trayectoria nacional, para cuya elaboración el autor se apoya en procedimientos discursivos tomados del cine. Uno de los ejemplos más significativos de esta práctica escritural lo constituye el fragmento núm. 84 en el que el sistema de focalizaciones, junto con el uso de cromatismos, apunta a reproducir la simultaneidad de las acciones narradas. En este caso específico, el procedimiento consiste en describir —sugiriendo la ilusión del movimiento— el instante en que se consuma una muerte violenta, hipóstasis de las múltiples muertes violentas de las que la isla es escenario durante los años de la guerrilla urbana, bajo los reflectores de una luz solar deslumbrante y pretendidamente igualitaria que todo lo nivela y todo lo uniforma:

Sta cadendo, dietro la collina: il braccio grigio è alzato senza rabbia contro il cielo bianco, dove c'è un sole ancora più bianco, che adesso non si vede; la mano grigia, l'avambraccio grigio scuro, il fucile nero accanto a lui, incollato, fuso col petto grigio pallido, con la macchia nera di lato, senza dolore né sorpresa perché non gli hanno dato il tempo, senza capire che sta cadendo sull'erba nera, senza venire mai a sapere che lo vedranno cadere una volta e poi un'altra, come adesso, che non è ancora caduto ma sta cadendo perché una spalla nera, i pantaloni nero-grigio-nero (il colore non c'è più, non ci sono più l'uniforme verde oliva,⁴ la banda rossa e nera, né gli occhi azzurri: ogni sfumatura è determinata dall'eterna, uguale, luce del sole), il collo grigio, il volto grigio-grigio, tutto il fian-

⁴ El uniforme verde oliva era precisamente el tipo de indumentaria que las fuerzas revolucionarias cubanas utilizaron en la guerra contra el régimen de Batista, especialmente hacia el final de la Revolución Cubana.

co sinistro grigio-nero è offuscato, svanisce e, svanito, si china verso la terra nera, verso la morte per sempre: non si è sentita la scarica o lo sparo ma si sente l'impatto e cadrà, fintanto che esisterà l'uomo, e lo vedranno cadere senza cadere mai, quando lo guarderanno e non lo dimenticheranno, fintanto che esisterà il ricordo⁵ (Cabrera Infante 191).

La naturaleza verbal y visual de la obra se anuncia en el epígrafe inaugural, incluso antes de emprender su lectura. Se trata de la acotación “Si amanece, nos vamos”, que acompaña a la litografía núm. 71 de *Los caprichos* de Francisco Goya: una serie de pinturas alegóricas que transmiten un sentido literal a través de la imagen y otro oculto mediante la acotación. El primer significado, el que comunica la imagen —ausente en el libro de Cabrera Infante—, se refiere a la disolución del conciliábulo de brujas con la llegada del día; el segundo, el transmitido por la citada didascalia retomada por el escritor cubano, alude implícitamente a la luz de la razón como instrumento de liberación del hombre frente a la ignorancia. En *Los caprichos*, Goya describe una España sumida bajo el poder despótico de Fernando VI, una España en espera de un alba, de una modernidad capaz de despertar al pueblo del sueño de la razón y liberarlo de ancestrales supersticiones que lo condenan al atraso. La conexión con la litografía núm. 71 de Goya, citada únicamente en su dimensión verbal y despojada del referente iconográfico, constituye una anticipación clara de un aspecto formal fundamental de la obra: la naturaleza ecfrástica de numerosos fragmentos. Además, este guiño previo anuncia también contenidos cruciales que el texto desarrollará más adelante. La acotación, de hecho, mediante la referencia al alba —metafóricamente concebida como la llegada de la mo-

⁵ La traducción italiana es mía.

derinidad y el despertar de la razón— refleja y enfatiza lo que el escritor cubano insinúa en el título. Para Cabrera Infante, Cuba se encuentra sumida en las tinieblas y aún a la espera de un alba, tal como lo estaba la España de comienzos del siglo XIX retratada por Goya. Además, puesto que el título *Vista del amanecer en el trópico* fue concebido en el momento de la redacción de la primera versión de su gran novela, puede suponerse que el autor consideraba a Cuba en la oscuridad desde los primeros años de la década de 1960.

Esta visión sobre la situación política y social de su país encuentra, en su doble y metafórico referente —tinieblas y alba—, un respaldo adicional si se interpreta el título de la obra no sólo en relación con el epígrafe de Goya, sino también a la luz de la frase inaugural de lo que, con justicia, puede considerarse el hipotexto más relevante de *Vista del amanecer en el trópico*: la *Historia de Cuba* de Fernando Portuondo del Prado, publicada en 1964 y utilizada en las escuelas durante décadas. El manual, caracterizado por un discurso marcadamente narrativo y, en ocasiones, comentativo, proporcionó a Cabrera Infante buena parte del material historiográfico sobre el cual se apoyó para redactar los fragmentos que integran el libro hasta la época de la independencia. Del ensayo de Portuondo del Prado, el autor extrajo imágenes, datos y fuentes, citando, parafraseando o recuperando fragmentos enteros, notas y acotaciones.

En su historia de Cuba por imágenes redactada en 1974, Cabrera Infante hace preceder el inicio del relato propiamente dicho con un epígrafe que consiste en una cita de su fuente más importante:

...la storia inizia con l'arrivo dei primi uomini bianchi, dei quali registra le imprese.

FERNANDO PORTUONDO

El comienzo de la narración se presenta luego como una continuación y, a la vez, como una refutación parcial de lo afirmado por el historiador; véase el fragmento núm. 2:

Ma prima dell'uomo bianco c'erano gli indios. I Siboney —giungevano, come tutti, dal continente— furono i primi ad arrivare. Poi arrivarono i Taino, che trattavano i Siboney come servitori. I Siboney non sapevano lavorare la terra né costruire utensili: quando arrivarono i Taino, erano ancora un popolo raccoglitore. A loro volta Taino e Siboney erano alla mercé dei Caribe, feroci guerrieri cannibali, che facevano incursioni dalla parte orientale dell'isola. I Caribe erano valorosi e fieri, e avevano un motto: "Ana carina roto" —Solo noi siamo persone (Cabrera Infante 13).

Pero la red de relaciones intertextuales tejida por los elementos del paratexto continúa estableciendo fructíferas conexiones semánticas cuando, a partir de una primera comprobación en el manual del historiador, se constata que la cita utilizada por Cabrera Infante es, a su vez, la continuación de una afirmación en la que Portuondo del Prado hace referencia explícita a los dos conceptos de *amanecer* y *modernidad*: "El amanecer de la Edad Moderna ilumina el nacimiento de nuestra historia" (Portuondo del Prado 2).

El escritor cuestiona la idea del historiador según la cual el descubrimiento marca el inicio de la historia del país, no sólo para refutar su fundamento —señalando que existe una historia anterior a la llegada de los españoles, la de los pueblos autóctonos—, sino también para mostrar que la violencia define su especificidad, es decir, que ha sido ejercida desde siempre, desde los primeros asentamientos indígenas.

Ni la época moderna, la de los grandes descubrimientos a la que el historiador Portuondo del Prado atribuye el inicio de la historia de Cuba, ni la de la modernidad, del progreso científico, a la que el pintor Francisco de Goya confía una esperanza de evolución social para la humanidad, han supuesto un verdadero cambio para el país en términos de progreso civil. En la historia contada por Cabrera Infante, aprovechando las potencialidades de las relaciones establecidas entre las artes visuales y la narración —basándose, asimismo, y de manera más general, en la capacidad de la imagen para transmitir significados—, todas las épocas están marcadas por la sucesión de rebeliones sofocadas, crímenes cometidos y avances fallidos que, al repetirse, reducen la historia del país al inmovilismo y a la rigidez. Este trágico destino constituye, de hecho, la historia nacional desde el nacimiento de Cuba, tal como lo expresa claramente el autor, estableciendo el vínculo con el epígrafe y con el hipotexto mediante la cita.

El desembarco de Colón, la llegada de los primeros blancos, los intentos de evangelizar por la fuerza —de los que la obra ofrece un ejemplo en el relato ecfrástico dedicado al cacique Hatuey (fragmento núm. 3)⁶— no son más que evoluciones de una práctica sangrienta de la que la isla ha sido escenario desde su formación hasta el presente de la escritura. La violencia y la tiranía constituyen los dos núcleos temáticos centrales del relato, a los que puede vincularse cada uno de los fragmentos textuales, ya sean crónicas de un episodio histórico, ya sean transcripciones de llamadas telefónicas, écfrasis o descripciones de objetos o animales.

Con respecto a estos últimos casos, se pueden citar, por ejemplo, los fragmentos núm. 6 y núm. 7, dedicados respecti-

vamente a dos instrumentos de muerte: el machete y el perro de caza adiestrado para rastrear a los esclavos fugitivos.

Nell'isola si inventò una superba macchina da fiuto e annientamento per inseguire gli indigeni in fuga e i negri *cimarrones*: il segugio assassino.⁷ La sua fama si propagò per tutto il territorio e, in poco tempo, molti di loro furono esportati a sud degli Stati Uniti, dove erano conosciuti come i Cuban Hounds (Cabrera Infante 21).

Nel disegno si vede uno schiavo fuggiasco braccato da due segugi. Il *cimarrón* impugna una *guámpara* o un machete, ha abiti logori ed è scalzo. Uno dei cani gli si avvicina pericolosamente da sinistra mentre l'altro chiude il fianco destro.⁸ Al centro del disegno si vedono un tegame e un fuoco spento. C'è anche un cappello di *guano*, *yarey* o paglia locale. Tra il fuggitivo e i cani c'è a malapena lo spazio delle mandibole che fendono l'aria. La didascalia recita: "Il *cimarrón*, sorpreso dai cani, si difende come una bestia braccata" (Cabrera Infante 23).

⁷ "Perseguidos con perros amaestrados, si caían en manos de sus dueños eran sometidos a azotes la primera vez; pero si huían de nuevo se les cortaba una oreja al ser capturados y se les hacía trabajar encadenados. De fugarse una vez más, por lo general, era ahorcados" (Portuondo del Prado 129).

⁸ Es necesario al menos mencionar el cuento de Alejo Carpentier "Los fugitivos", publicado por primera vez en *El Nacional* de Caracas en 1946 y luego reunido en *Guerra del tiempo*, en el cual el gran narrador cubano narra la historia de Cimarrón y de Perro. Este último, enviado a perseguir al primero conforme a la práctica en vigor en la época colonial, se deja distraer por el olor de una hembra, se desorienta y, al encontrar finalmente a Cimarrón, en lugar de capturarlo comparte con él un periodo de fuga durante el cual ambos —el hombre esclavo y el perro adiestrado— parecen una única entidad. Sin embargo, prevalecerá trágicamente el instinto animal más feroz en la conclusión dramática en que Cimarrón es brutalmente asesinado por Perro.

⁶ Para un comentario sobre el fragmento, véase: Ghezzi "El hipotexto".

A continuación, la pintura a la que se refiere el escritor cubano al inicio, la cual, al igual que el material iconográfico relativo al periodo previo a la independencia, ha sido extraída de la *Historia de Cuba* de Portuondo del Prado:



Fotografía A: *Cimarrón luchando con perros cazadores* (1860),
Víctor Patricio de Landaluze Portuondo del Prado (129).

La centralidad de estos temas está garantizada por un relato que prescinde por completo de datos precisos, omitiendo referencias a los lugares y a las personas mencionadas, a pesar de tratarse de sucesos bien conocidos de la historia del país, que el autor narra apoyándose en una abundante documentación. La obra, al hacer referencia implícita a hechos y protagonistas de acontecimientos realmente ocurridos y documentados, puede leerse también como una historia más general de crímenes y opresiones. Por ello, se dirige a dos tipos antitéticos de lector: el cubano, capaz de descifrar los hechos y personajes de su propia historia nacional, así como de reconocer algunos de los referentes iconográficos descritos en las écfasis; y el lector de otra nacionalidad, que interpreta esos mismos eventos como una representación simbólica de un destino más general, aunque sudamericano, marcado por crímenes, violencias, tiranías y opresiones.

Se narran hechos, anécdotas o episodios paradójicos, fruto de las estridentes contradicciones de la historia y todos unidos por la violencia y la opresión, que pueden ser recibidos por su valor

simbólico, como capítulos de una historia de violencia común a muchos países sudamericanos, pero a la vez es posible vincularlos con hechos y personajes de la historia específica de Cuba. Esto permite establecer un vínculo adicional de carácter formal con el epígrafe de Goya que, además de anticipar la doble naturaleza verbal y visual del texto —formando parte de una obra alegórica, *Los caprichos*— también anuncia su naturaleza simbólica.

Además del epígrafe de Goya, el texto está acompañado por dos dedicatorias: una a Plinio Prieto, guerrillero del Segundo Frente Nacional del Escambray fusilado en la Sierra de Escambray en octubre de 1960, considerado uno de los ideólogos de una conspiración contra el gobierno revolucionario; y otra a Alberto Mora, amigo de Cabrera Infante involucrado en el caso Padilla, encarcelado durante algunos meses y que se suicidó en 1972. Tanto en la referencia al suicidio como al asesinato, las dedicatorias anticipan e introducen los dos rostros de un mismo trágico destino que tocó a muchos cubanos. Las dos trayectorias existenciales debieron resultar sumamente evocadoras para Cabrera Infante y ejemplares: una, la muerte de Prieto, anunciada por el hecho mismo de oponerse al gobierno vigente, es decir, de carácter político; la otra, el suicidio de Mora, concebido también como acción política, como una deliberada retirada de una conducta que habría implicado una traición insoportable a principios éticos o ideológicos.

En el fragmento dedicado a la muerte de Alberto Mora destaca la anticipación del suicidio contenida en el relato escrito por el propio comandante: un recurso sumamente evocador para reafirmar la voluntariedad del acto, que la prensa contemporánea negará, silenciándolo. Por lo tanto, las dedicatorias parecen sugerir la inevitabilidad del destino de muchos hombres cubanos valientes y libres, y establecen un vínculo de contigüidad semántica con el contenido de numerosas viñetas.

La investigación y el análisis de las fuentes han permitido, en primer lugar, comprender que la obra de Cabrera Infante mantiene una deuda realmente considerable con el manual de Portuondo del Prado, hasta el punto de llevarnos a afirmar que, al menos hasta la época de la independencia —periodo sobre el que concluye el manual—, *Vista del amanecer en el trópico* constituye en buena medida un “saqueo” de la *Historia de Cuba* del historiador cubano.

En segundo lugar, este tipo de estudio ha permitido, al mismo tiempo, identificar los modos y procedimientos de utilización de las fuentes historiográficas, los criterios de selección y organización del material, así como plantear algunas hipótesis sobre su carácter. La obra posee, de hecho, una naturaleza predominantemente argumentativa, que el estudio de las fuentes ha definido con mayor precisión, aunque presente partes concebidas a partir de circunstancias históricas reales o hechos concretos, pero desarrolladas recurriendo a la invención, a menudo con el propósito de resaltar una imagen, un detalle o un hecho singular especialmente representativo, dotado de un potencial de significación más amplio que el propio de un mero relato de acontecimientos.

Basándose en el estudio de las relaciones existentes entre el manual de Portuondo del Prado y la obra, parece plausible considerar que esa misma “apropiación” de las fuentes —voluntaria, deliberada, a veces lúdica y en ocasiones indebida, dado que no siempre se declara— haya constituido el criterio elegido, aunque aplicado también recurriendo a otras fuentes, para narrar la historia correspondiente a la época posterior, es decir, la que va desde el periodo posindependencia hasta el poscastrismo.

A pesar de las numerosas investigaciones realizadas sobre los manuales, ensayos, revistas y periódicos cubanos de la época, esta hipótesis ha obtenido un respaldo parcial, lo que se debe

también a que la historia más reciente —más o menos cercana al presente de la escritura— es narrada por el autor a partir de testimonios, conocimientos directos y recurriendo a anécdotas que, en muchos casos, provienen de un caudal de recuerdos y experiencias personales difícilmente documentable. *Vista del amanecer en el trópico*, como ya se ha señalado en un trabajo previo (Ghezzani “Storie”), en las secciones relativas a la historia más reciente relata fragmentos de realidades vividas, además de leídas y documentadas.

Se sabe que, entre 1959 y 1962, periodo en el que en Cuba se firmó la ley agraria, Cabrera Infante fue enviado como reportero a la Sierra Maestra tras la pista de Raúl Castro, quien se había extraviado; asimismo, el escritor se encontraba entre quienes se desplazaron a Camagüey para relatar la búsqueda de Camilo Cienfuegos, desaparecido con su avión en 1962, episodio al que el autor dedica la viñeta núm. 86. Además, en la *Historia de Cuba* redactada por Hugh Thomas —herramienta de consulta valiosa para la investigación realizada en el presente volumen—, en los agradecimientos se lee: “Sono particolarmente grato, poi, a Cabrera Infante, il quale è *una* straordinaria miniera di informazioni sui differenti aspetti della storia cubana” (Thomas 19). Cabe también recordar que, para conmemorar el asalto al Palacio Presidencial de 1957, el 13 de marzo de 1960, el autor elaboró un programa televisivo que definió como “hecho en viñetas que escribí”.

Para ofrecer algunos ejemplos de los distintos tipos de viñetas presentes en el libro, podría comenzar justamente con el asalto al Cuartel Moncada, proponiendo en traducción el fragmento núm. 61, que pertenece a los ecfrásticos y cuyo referente iconográfico se ha identificado tras no pocas investigaciones de archivo realizadas en La Habana.

L'unica cosa viva è la mano.⁹ O almeno, la mano appoggiata al muro sembra viva. Il braccio non si vede e forse anche la mano è morta. Forse è la mano di un testimone e la macchia sul muro è la sua ombra insieme ad altre. In basso, mezzo metro sotto, il prato è bruciato dal sole di luglio. Nell'erba ci sono spiazzi: impronte o sentieri di terra o cemento. I sentieri appaiono biancheggianti, abbacinanti, per la luce. Un oggetto lì vicino —una granata, il bossolo di una palla di cannone di grande calibro, una macchina da presa? — sembra nero, è come un buco nella foto. Sul sentiero, nel prato, ci sono quattro, no, cinque feretri, cinque semplici casse di legno di pino (sembrano sei ma l'ultima cassa è l'ombra nel muro). Una delle casse è semiaperta e ha un morto per terra e nella cassa più vicina il morto, anche questo fuori, ha un braccio messo come se la reclamasse. La cassa che si vede meglio, quella sulla destra, è chiusa e pronta per il viaggio. Al centro dello spiazzo c'è solo un morto che non ha feretro ma che lo aspetta, goffamente ricurvo con un secchio della spazzatura a coprire la testa, un gesto che può apparire di pietà o di scherno. Alcuni alberi in fondo formano un'ombra scura. In alto a sinistra un gancio di ferro lavorato si fonde agli alberi neri e sembra un segno. Non è che una decorazione del muro o di un balcone della caserma (Cabrera Infante 135).



Fotografía B: retrata algunas de las ejecuciones de los rebeldes responsables del ataque al Cuartel Moncada. Se conserva en los archivos de la Biblioteca Nacional de La Habana.

Otro ejemplo de alcance similar puede ofrecerse en relación con el fragmento núm. 53, ékfrasis de una secuencia de fotografías que se localizaron en la Biblioteca Nacional de La Habana, mediante la cual Cabrera Infante narra el despiadado asesinato de Emilio Tró.

Decisero di arrendersi quando rimasero senza munizioni. Nel giardino, vicino alla siepe di bouganville, c'era un cadavere. Passando non riuscirono a riconoscerlo perché era caduto bocconi. Indossava un pullover giallo e l'uomo che dal portico stava raggiungendo il sentiero si domandò chi a quei tempi potesse indossare un pullover giallo. Oltre l'inferriata, sul marciapiede, intravide un altro civile morto. Ma non provò a immaginare chi fosse, perché non pensava più ai morti ma ai carri armati, ai soldati e ai poliziotti che erano fuori. Era disarmato, come gli altri. In quel momento vide il primo uomo che usciva oltrepassando la cancellata col bambino ferito in braccio, lo vide raggiungere la strada e vide che lo arrestavano. Lui e la donna incinta passarono sotto la scritta di ferro dell'entrata, che diceva Villa Carmita, e poiché gli parve che lei scivolasse e cadesse, cercò di aiutarla. I due caddero insieme abbattuti al primo colpo. A terra lui cercava ancora di sollevare la donna, che ormai era morta, quando sulla sua camicia bianca comparvero diverse macchie rosse e per l'impatto, arretrò e sbatté contro il muro. Era morto ma i proiettili continuavano a perforargli il corpo. Una delle colonne del giardino si sgretolava e la sabbia e il mattone saltavano (Cabrera Infante 117).

⁹ La descripción de Cabrera Infante parece el negativo de la foto.



*Fotografía C: conservada en los archivos de la Biblioteca Nacional de La Habana.
Fue publicada en Bohemia el mismo año del asesinato de Tró.*

El hecho, recordado como la Masacre de Orfila, fue un enfrentamiento armado entre dos grupos de gánsteres cuyos jefes ocupaban altos cargos dentro de la Policía Nacional. Emilio Tró era veterano de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, y había sido comunista en la década de 1930, para luego integrarse a la organización Joven Cuba. A su regreso a la Isla fundó la Unión Insurreccional Revolucionaria (UIR), un grupo de corte gansteril que se declaraba anticapitalista y nacionalista, pero que se caracterizó por las acciones de terror y el atentado personal como método de lucha. Para contrariedad de Salabarría —quien veía en Tró un rival peligroso—, Grau lo nombró jefe de la Academia Nacional de la Policía con grado de comandante. En horas del mediodía del 15 de septiembre de 1947, Tró, acompañado de otros miembros de su grupo, acudió a un almuerzo en casa del jefe de la policía de Marianao, comandante Antonio Morín Dopico en el reparto Benítez (también conocido como Orfila). Ignoraba Tró que sobre él pesaba una orden de detención firmada por un juez desde que fuera identificado por los testigos como uno de los autores del atentado en que había sido abatido el capitán de la policía Rafael Ávila. A poco de presentarse Tró en la casa de Marín Dopico, dos patrulleros tirotearon la casa, que pronto se vio rodeada por unos doscientos efectivos de policía

y civiles al mando del Salabarría. Una lluvia de balas y bombas lacrimógenas cayó sobre la casa del reparto Orfila. El hombre que intenta ponerse a salvo saltando sobre Emilio Tró es el policía Luis Padierne, alcanzado varias veces en el abdomen durante la fuga. El comandante Morín Dopico logró escapar con su hija de 18 meses en brazos. Los hechos fueron relatados en una película de Eduardo “Guayo” Hernández, cuya proyección fue prohibida por Alejo Cossío del Pino inmediatamente después de la primera función.

Otro caso —el único, en verdad, pero un ejemplo elocuente de lo heterogéneo que resulta el panorama de fuentes en las viñetas relativas a la historia más reciente— es la transcripción de la llamada telefónica entre la madre de Boitel y una amiga. El estudiante de Ingeniería Electrónica Pedro Luis Boitel fue un ferviente opositor del régimen de Fulgencio Batista. Al regresar del exilio en Venezuela, se unió al Movimiento 26 de julio y luego se afilió a la organización clandestina MRR (Movimiento de Recuperación Revolucionaria). Acusado de conspirar contra el Estado, fue recluido en la prisión de la Isla de Pinos, de la cual intentó escapar sin éxito. En septiembre de 1964, según el *Plan de Trabajos Forzados*, fue trasladado al Bloque 19, donde organizó un grupo de resistencia. Murió el 25 de mayo de 1972, reducido a un esqueleto debido a una huelga de hambre.

Según lo afirmado por la madre durante una conversación grabada —probablemente sin que ella se diera cuenta— y luego publicada en el *Miami Herald*, la familia ni siquiera pudo ver el cuerpo antes de que fuera enterrado. La viuda Miriam Gómez relata que Cabrera Infante trabajó durante días en la transcripción de esa conversación, con el fin de hacer emerger la tragedia del dolor provocado por los crímenes políticos, cuidando, sin embargo, de eliminar la parte más política del discurso. En *Mea Cuba*, el autor declara:

He relatado con la voz de su madre en *Vista del amanecer en el trópico*, cómo murió Boitel. Pero ni su madre ni yo dijimos que había sido un suicidio: Boitel murió en huelga de hambre en ese Castillo del Príncipe, de nombre tan elegante, que es una prisión sórdida de La Habana. Boitel, sin otras armas que su voz, murió por su propia mano (Cabrera Infante 605).

A continuación, algunos fragmentos en traducción de la viñeta núm. 100:

Non posso scrivere... ma va, se sono da buttare. Forse più avanti. A loro digli che il dolore va sopportato ma che non ci sono parole per descrivere quello che hanno fatto. Ascoltami... ieri l'altro siamo andate al cimitero e ci sono corse dietro perfino le auto pattuglia e quant'altro; ci siamo mosse con discrezione e ci sono venuti incontro circa trecento soldati e duecento auto pattuglia —lo temono perfino da morto, figlia mia. Diglielo al mondo libero, se qualcosa ancora conta... Perché nulla più ha importanza! Ascolta bene... ho chiamato per dire che mio figlio stava morendo per la patria, cazzo! Dove sono i diritti umani? Questo è il più grande che ci sia! Capisci cosa vuol dire che lo seppelliscano e ti avvertano dopo tre giorni... no cara no... no... no... NO! NO! NO! Non ci sono parole! Ho lottato dodici anni per salvare mio figlio e lo vedo morire come un cane; non sapevo neppure dove fosse... non volevano neppure dirmi dov'era, sai, dov'era seppellito. Sono stata in prigione, sappilo... per otto ore, poi mi hanno detto: suo figlio è morto, lo abbiamo seppellito, e io, in carcere, trattenuta lì... mi hanno fatto cose atroci, cazzo. Perché mi dicevano che non aveva assistenza medica. E io salivo le scale del Castello del Principe... tanto sono una cagna io. Cazzo, questo non si dovrebbe fare a nessuno... Sono stata perfino in prigione... Dopo che hanno ucciso mio

figlio, mi hanno fatto arrivare tre medici... perché quello che ho passato è stato terribile... Perfino le botte mi hanno dato, cazzo! Non ci sono parole per descrivere questo dolore... E lui che è stato un vero uomo! Credo che lì non si sia fatto nulla per mio figlio... Quarantacinque giorni senza assistenza medica! I suoi compagni detenuti hanno bruciato materassi, letti, hanno bruciato ogni cosa per chiedere aiuto, cazzo, e nessuno che li abbia soccorsi... Lo sapete, no?... Ma quali grandi organizzazioni, la Croce Rossa? [...] No, ma va, se non mi dicono nulla... Non so neppure come l'hai saputo tu [...] Quando mi dissero Pedro Luis Boitel è sepolto, è già stato sepolto... Dire questo a una madre... E mi hanno messa in prigione e mi hanno addirittura picchiata... No... No... No, pensa tu che sono stati proprio loro ad ammettere di aver commesso il più grande errore della loro vita! Ma lui è morto! Ormai è morto! I suoi compagni di cella hanno bruciato materassi, mandato all'aria letti e tutto il resto per protesta, perché gli dessero, perché gli dessero assistenza medica, cazzo... (Cabrera Infante 227).

Los modos de utilización del material historiográfico y documental del que dispone el autor —que incluye fotografías, recuerdos, testimonios y grabaciones— pueden vincularse a una concepción de la historia como espacio abierto, lugar de confrontación y encuentro de múltiples perspectivas y focalizaciones. El escritor se permite cierta libertad al apropiarse de las herramientas que le ofrece la historiografía porque concibe la Historia como relato y no como simple crónica de hechos. Esto no implica negar su veracidad ni que se base en principios de verdad, sino asumir los conceptos de relatividad, parcialidad y subjetividad del discurso historiográfico como instrumentos al servicio de la comprensión de los procesos históricos. Según esta concepción, el autor confía el sentido profundo de lo vivido

y experimentado por una colectividad a la operación de selección, organización y ensamblaje de las fuentes historiográficas, cuya procedencia no siempre declara o declara parcialmente, o bien recurre a testimonios orales, anécdotas y reconstrucciones. La historiografía, pero también, de manera más general, la producción cultural de temática histórica, se convierte así en una ciencia abierta a la crítica, a la continua alternancia o cruce de diferentes puntos de vista en un terreno de confrontación y disputa, en el que la memoria y el recuerdo poseen una validez documental equivalente, y en ciertos casos incluso superior, a la de la fuente historiográfica oficial. Además de sustentar todo el planteamiento argumentativo de *Vista del amanecer en el trópico*, esta concepción se tematiza también en comentarios autorales explícitos.

Por ejemplo, véase el fragmento núm. 12, en el que se refiere a la rebelión de los esclavos encabezada por José Antonio Aponte en 1812:

La storia dice: “Le classi di colore stavano maturando il proposito di imitare gli haitiani. Le sedizioni dei negri delle piantagioni erano sempre più frequenti ma prive di unità e di guida”.

La leggenda racconta che la sollevazione più grande fu sventata in tempo, sventata dal governatore in persona, il quale udì una conversazione tra alcuni negri in una capanna fuori dalle mura mentre effettuava una ronda.

In realtà, come spesso accade, i cospiratori furono denunciati da qualcuno che viveva nella stessa casa, sulla cui terrazza essi si riunivano.

I cospiratori furono impiccati tutti (Cabrera Infante 33).

No menos elocuentes, e igualmente significativos respecto a la reflexión sobre las formas de representación de lo real, son

los comentarios sobre fotografía y literatura, entendidas como formas de representación y no meramente de descripción de la realidad, que vehiculan verdades históricas y que son capaces de transmitir sentidos implícitos a partir de episodios de realidad circunscritos.

El relato de las acciones sanguinarias cometidas durante la dictadura de Machado, presente en el fragmento núm. 47, es confiado a los chicos que se esconden en una casa de la calle Esperanza y que se declaran perseguidos por la Tiranía. “Dissero proprio che era la Tirannia a inseguirli e fu questo che li trasformò in eroi”, afirma Cabrera Infante: “Non si può forse pensare che dove c’è un’intuizione poetica ci sia anche un’intuizione storica?” (Cabrera Infante 105). Comentarios e interpretaciones afloran con frecuencia como intuiciones artísticas, momentos epifánicos alcanzados al observar la realidad mediante la mirada prospectiva de quien percibe sus lados ocultos, elementos reveladores, contenidos políticos o históricos; en definitiva, interpretándola.

Véase el fragmento núm. 85, écfrasis de la famosa fotografía que retrata a Fidel Castro y Camilo Cienfuegos en un jeep en enero de 1959 (Ghezzani “El hipotexto”). Entre los episodios controvertidos de la historia nacional se encuentra, sin lugar a dudas, la condena a veinte años de prisión de uno de los comandantes del ejército rebelde: Huber Matos Benítez. Éste, como es sabido, al concluir la revolución comenzó a manifestar su disenso respecto a la política de gobierno, criticando especialmente la apertura hacia el Partido Comunista por el temor a su injerencia en asuntos relacionados con la gestión del ejército. Cabrera Infante narra esta controvertida página de la historia nacional describiendo la imagen, difundida en todos los medios internacionales, que retrata la llegada de los rebeldes a la capital: una de las escenas más emblemáticas de la victoria castrista.

En la écfrasis que la describe, haciéndola verbalmente “visible”, el escritor cubano también se concentra en lo que queda fuera del encuadre: el comandante Huber Matos, quien se encontraba en el mismo jeep en el que Castro y Cienfuegos hicieron su entrada triunfal en la capital. Lo hace ironizando sobre el hecho de que el fotógrafo eligió deliberadamente excluir al “tercer comandante” de la toma porque no lo conocía. Esa exclusión, producto de una intervención subjetiva dictada por motivos contingentes —razones que de hecho orientaron los criterios de la intervención: la selección de los sujetos a retratar, el encuadre, la perspectiva adoptada—, adquirió sólo algún tiempo después un carácter premonitorio, anticipando el destino del “tercer comandante” y por extensión de la Historia. La fotografía, de este modo, no inmortaliza una porción de la realidad, sino que la interpreta, transmitiendo, precisamente por ello, contenidos de verdad. “Ciò che si scrive su una persona o su un evento è chiaramente un’interpretazione”, afirma Sontag, “come lo sono i rendiconti visivi fatti a mano quali la pittura e il disegno. Le immagini fotografate invece non sembrano rendiconti del mondo ma pezzi di esso, miniature di realtà che chiunque può produrre o acquisire” (Sontag 4).

Cabrera Infante hace propia la idea de miniaturización, reduciendo la gran Historia a eventos circunstanciales, anécdotas, bromas, crónicas, objetos, parábolas, imágenes, relatos populares, dispuestos en secuencia como si fueran imágenes de un inventario, basándose en un principio de relativización de la verdad y, al mismo tiempo, afirmando la ilusión del concepto de *representación objetiva* de la realidad obtenida mediante su fiel descripción. Al inmortalizar un “fragmento del mundo” específico, el fotógrafo realiza sus elecciones. La selección de lo que considera pertinente incluir en el encuadre, así como los criterios mismos del encuadre, se fundamentan en las coordenadas

culturales que orientan su conocimiento de lo que observa y, al mismo tiempo, en decisiones de naturaleza estética.

Pero la imagen también da testimonio del inexorable disolverse en el tiempo; es una manera de participar de la vulnerabilidad y la mortalidad del sujeto, y es por ello que la fotografía es un *rara avis*: la imagen del héroe muerto en vida (Ghezzi “El hipotexto”). De este modo, expresa la idea de que momentos significativos, fragmentos de una realidad o detalles aislados pueden ofrecer perspectivas de mayor alcance, abrir ventanas hacia aspectos de la realidad más amplios que los contenidos en ese único fragmento o documento, en ese específico “pedazo del mundo”. La fotografía de Camilo Cienfuegos descrita en el fragmento núm. 87, por ejemplo, captura un instante de su vida tan significativo que permite poner de relieve lo que lo hizo ejemplar. Su écfrasis —la descripción de esa imagen ausente— propone una distinción entre fotografía como imagen y fotografía en sí, y se convierte en una *etopeya*, la única del libro. Es la imagen simbólica del carácter nacional: “Il comandante è fermo, i piedi ben saldi al suolo, in posizione di riposo. La postura è militare ma anche cubana e molto personale: le gambe sono ben aperte e la brezza increspa i suoi pantaloni ampi”, y continúa Cabrera Infante: “nella foto si notano il coraggio, il valore, la disinvoltura, l’illimitata fiducia in sé stesso, la riluttanza a credere nella morte e, allo stesso tempo, si vede che dentro di lui ha abitato sempre un ragazzo giocoso, donnaiolo e quasi frivolo che in un’altra epoca, e in un altro paese sarebbe stato un torero pieno di cornate, un fugace automobilista o un playboy felice” (Cabrera Infante 197-199).

En otra época y en otro país, al igual que ocurrió con otros héroes nacionales, ese mismo coraje, orgullo y alegría habrían entregado a Cienfuegos a un destino distinto. También en el caso de José Luis Tasende, por ejemplo, la écfrasis del fragmen-

to núm. 62 resalta el orgullo y el valor del hombre, sugiriendo que esos mismos rasgos de su personalidad habrían podido, en otro contexto, dar lugar a otras posibilidades existenciales y que su fotografía habría ofrecido otras posibilidades interpretativas; y, una vez más, Cabrera Infante logra esto activando el paralelismo con el torero.

Nella foto è seduto per terra e guarda il fotografo come guarderà la morte, serenamente. È ferito, lo si nota dal sangue che scende lungo la gamba destra e da una macchia scura sulla coscia, la ferita —e non è una cornata—. Quindi nessuno corre per portare il torero in infermeria. Non è una corrida e il pavimento di piastrelle scure non è quello della cappella di un'arena di provincia. È una caserma nel periodo del carnevale, è domenica. Il ferito non si è vestito di lustrini perché non è un torero e non ha voluto posare da matador. Ha cercato di porre fine a una tirannia, all'alba si è mascherato da soldato ed è venuto ad attaccare la caserma con altri novanta ragazzi. L'attacco adesso è fallito e lui è gettato sul pavimento del posto di guardia in attesa che lo interrogino. Non ha paura e non sente dolore ma non se ne vanta e non pensa né al dolore e né alla paura: affronta la fine con la stessa semplicità con cui ha affrontato l'inizio, e spera (Cabrera Infante 137).

En más de un pasaje del texto, el autor establece este paralelismo entre el perfil genérico de un matador y uno de los protagonistas de la historia. Elige al torero para representar el orgullo y el valor de muchos compatriotas, poniendo énfasis en su destino trágico, en la fatalidad de haber nacido en un país como Cuba y de haber tenido que emplear sus fuerzas y cualidades en la lucha por defender su libertad de acción y pensamiento o por liberar a su país de la opresión y la tiranía. Frente a las aberracio-

nes de la historia, el escenario de los trágicos acontecimientos, es decir la Isla “bella, verde, imperitura ed eterna [...] resterà là, dopo l'ultimo indio, dopo l'ultimo spagnolo, l'ultimo africano, l'ultimo americano e dopo l'ultimo dei cubani, sopravvivendo a tutti i naufragi, eternamente bagnata dalla corrente del golfo” (Cabrera Infante 233).

Referencias

- Ainsa Fernando, “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”. *La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, K. Khout (ed.). 1997, pp. 111-121.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Así en la paz, como en la guerra*. Ediciones R, 1960.
- _____. *Tres tristes tigres*. Cátedra, 2010.
- _____. *Vista del amanecer en el trópico*. Seix Barral, 1974.
- _____. *Mapa dibujado por un espía*. Galaxia Gutenberg, 2013.
- _____. *Mea Cuba antes y después. Escritos políticos y literarios*. Ed. Antoni Munné, en *Obras completas II*. Galaxia Gutenberg, 2015.
- Entrevista de Isabel Alvarez-Borland con G. Cabrera Infante, “Arquitecto de una Ciudad de Palabras Erigida en el Tiempo”. *Hispamérica*, núm. 31, 1982, pp. 51-68.
- Foucault, Michel. *Bisogna difendere la società. Corso al Collège de France (1975-1976)*. Mondadori, Feltrinelli, 1998.
- García Morales, Alfonso. “Cuba y la revolución según *Vista del amanecer en el trópico*”. *Utopía. Los espacios imposibles*,

Rosa García Gutiérrez, Eloy Navarro Domínguez, Valentín Núñez Rivera (ed.). Peter Lang, 2003, pp. 165-186.

Ghezzani, Alessandra. “El hipotexto figurativo en *Vista del amanecer en el trópico*” de Guillermo Cabrera Infante”. *Confluenze*, vol. 7, núm. 1, 2015, pp. 1-17.

_____. “Storie “minori” di una “grande” storia: *Vista del amanecer en el trópico* di Guillermo Cabrera Infante”. *Altre modernità*, vol. 18, núm. 11, 2017, pp. 58-83.

Pereda, Rosa María. *Cabrera Infante*. Edaf, 1978.

Portuondo del Prado, Fernando. *Historia de Cuba*. Editorial Nacional, 1965.

Sontag, Susan. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*. Einaudi, 2004.

Thomas, Hugh. *Storia di Cuba 1762-1970*. Einaudi, 1973.

LA LÍRICA DE LA SOLEDAD EN LA
POESÍA FEMENINA DE INICIOS
DEL SIGLO XX

MARÍA ALEJANDRA MUÑOZ
ORTIZ, *MUJERES QUE ESCRIBIERON
A LA SOLEDAD. OCHO POETAS
CHIAPANECAS, 1916-1948*
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIAPAS, 2025

La soledad es un estado que ha sido expresado en últimos siglos en la poesía escrita por mujeres en Hispanoamérica. Esta emoción no ha sido descrita solamente en calidad de la ausencia de algo y en consecuencia de una pérdida, sino también ha fungido como un espacio para que la creatividad femenina sea expresada, así como el cuestionamiento de la mujer sobre sí misma. La soledad encuentra en la poesía romántica su máxima expresión, sin embargo, la soledad se relaciona con otras emociones que han sido vertidas en las composiciones poéticas.

María Alejandra Muñoz Ortiz, en su investigación

Mujeres que escribieron a la soledad. Ocho poetas chiapanecas, 1916-1948, publicada en 2025 por la Universidad Autónoma de Chiapas en su convocatoria “50 para el 50”, traza una genealogía del motivo de la soledad en ocho poetas chiapanecas durante la primera mitad del siglo xx. Este estudio deriva de la tesis con la que obtuvo el grado de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, con especialidad en Discursos Literarios, Artísticos y Culturales, en el Centro de Estudios de México y Centroamérica (CESMECA).

Los poemas que conforma el estudio son: “Para entonces”, de Narcisca Ch. de Cancino (1916); “A ella”, de Emma Fernández (1920); “Agonía”, de Srita. Équis (1923); “La huérfana”, de Esperanza (1931); “Fatal herencia”, de María Aurora Aguilar (1933); “Quietud”, de María Esquinca (1935); “Sola”, de R. Carold de León D. (1938); y “Laberinto”, de Rosario Castellanos (1948).

La investigación está integrada por diez capítulos. En el primer capítulo, “Poesía de la soledad o poesía del quietismo”, Muñoz Ortiz ofrece una delimitación cronológica en el ámbito de la tradición hispana sobre la concepción de *soledad* a partir de Karl Vossler: específicamente, la palabra *soledad* es ubicada en la lírica galaico-portuguesa, sucesivamente en la poesía española del Renacimiento de los siglos XIII y XIV es manifestada de forma intensa. Posteriormente, el tópico de la soledad se expresa en el siglo XV en la poesía trovadoresca y se populariza a finales de la Edad Media a través de diferentes acepciones. Más adelante, Muñoz Ortiz señala que en el Siglo de Oro se relacionó el estado con la actitud contemplativa y el impulso creativo. Después, en el Romanticismo, el tópico se concretó como un eje central en el discurso estético, el cual representaba la reminiscencia del abandono divino y aislamiento social.

En este apartado también son tratadas las expresiones poéticas del Barroco español, el caso de Góngora y el Barroco novohispano, en Sor Juana Inés de la Cruz. El primero citando a Vossler, respecto a la soledad: “la buena sociedad mundana se le ha hecho insoportablemente banal” (128), en tanto a la décima Musa, de acuerdo con María Alejandra Muñoz, “desarrolló el motivo de la soledad como un repliegue de sí misma, un medio para la formación intelectual y un aislamiento de la sociedad” (14). Referentes que serán dialogados más adelante en la poesía de las escritoras antologadas.

En el segundo capítulo, “Mujeres que escribieron a la soledad”, se destacan algunos puntos temáticos de la escritura hecha por mujeres. Se menciona que, al inicio del siglo XIX, las mujeres tuvieron más participación en los círculos letrados mexicanos. Posteriormente, hacia la segunda mitad del siglo, la prensa comenzó a difundir textos literarios es-

critos por mujeres y, de forma paralela, también incrementó el acceso de la mujer a la educación. En la investigación son mencionadas algunas publicaciones dedicadas exclusivamente a mujeres, entre las que destacan *Presente amistoso* (1951) y *La Camelia* (1953). Muñoz Ortiz señala de forma importante que en Chiapas no existieron publicaciones dirigidas exclusivamente a mujeres, sin embargo, las primeras publicaciones fueron en periódicos de carácter político y social en San Cristóbal de las Casas, Tuxtla Gutiérrez y Comitán de Domínguez.

La autora menciona que el género más cultivado por las poetisas mexicanas fue la poesía romántica. Presenta poemas escritos por Laura Méndez de Cuenca, Esther Tapia y Josefa Murillo Carlín con temas relacionados con el amor, el desamor y el rechazo del ser amado como muestra que sirve de preámbulo a los capítulos dedicados a las poetisas chiapanecas.

En el tercer capítulo es realizado el estudio sobre los poemas de las escritoras chiapanecas. La primera poeta es Narcisca Ch. de Cancino (1916), con el poema “Para entonces”, publicado en el periódico *El Regenerador*. Sobre él realiza una meticulosa lectura del lenguaje retórico, el cual expresa “la posibilidad de la muerte del otro y de la soledad que dejará esa ausencia” (58). Agregando a lo anterior, hace una revisión sobre el tópico del espiritismo en el poema, así como las relaciones de éste con la obra del escritor modernista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera que lleva el mismo título, así como con el concepto de *muerte* desde la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer.

El cuarto capítulo trata sobre el poema “A ella”, de Emma Fernández (1920), publicado en el periódico *Eco Estudiantil*, el cual era una publicación de estudiantes de preparatoria y normalistas, lo que, de acuerdo con Muñoz Ortiz, sugiere que la poeta estudiaba para ser

profesora. El poema expresa, desde la perspectiva de María Alejandra Muñoz Ortiz, una sensación de tranquilidad, y la soledad es percibida como una amiga, un estado que otorga alivio. Muñoz describe la posición de Emma como poeta y realiza una caracterización importarte sobre cómo la poesía escrita por mujeres era un espacio de expresión.

En el quinto capítulo es analizado el poema “Agonía”, de Srita. Équis (1923), publicado en *La Voz de Comitán: Quincenal de Literatura y Variedades*. La autora realiza una reflexión en torno al enmascaramiento en la literatura, especialmente sobre aquellos textos firmados por seudónimos escritos por mujeres. Muchos de éstos a causa de ocultarse para defender sus ideas y evitar la censura. La autora de la investigación realiza un rastreo de las posibilidades del seudónimo, también un aporte interesante sobre el significado de éste como firma poética en el poema.

El sexto capítulo trata sobre “La huérfana”, de Esperanza (1931), publicado en *Rayito de Luz*, periódico de San Cristóbal de las Casas, dirigido por las maestras y alumnas del Colegio de Niñas La Enseñanza. De acuerdo con Muñoz Ortiz, a pesar de ser un periódico escolar tuvo el objetivo de dar a conocer los trabajos realizados por las alumnas y contó con valiosas colaboraciones literarias. Como temas principales del poema destacan la orfandad, el abandono y la soledad; la voz poética rectifica el estado de abandono a partir de la soledad.

En el séptimo capítulo es analizado “Fatal herencia”, de María Aurora Aguilar (1933), publicado en *La Vanguardia*, en Tuxtla Gutiérrez. María Alejandra Muñoz realiza un análisis profundo del desasosiego que proviene de la inquietud enunciada en el poema. También se destaca la relación que hace de la figura de Cleopatra con la muerte, la cual se expresa en la primera estrofa del poema y comenta

la relación que tiene con otras obras de la literatura universal.

El octavo capítulo trata sobre el poema “Quietud”, de María Esquinca (1935), publicado en *Brecha Nueva*. Este poema es descrito por la autora de la investigación como un poema de tono lúgubre que pone en el centro de la construcción discursiva a un ser que es referido como *alma*, la cual se encuentra en soledad. De la misma manera, se realiza un análisis semántico y espacial del poema, lo que conlleva una reflexión profunda sobre la relación del sujeto que habla y el tópico de la soledad.

En el noveno capítulo se analiza “Sola”, de R. Carold de León D. (1938), publicado en *Alborada*. De acuerdo con Muñoz Ortiz, la soledad en este poema aparece como motivo de la decepción amorosa, en relación con las sensaciones de abandono y melancolía. De la misma manera, es un poema reflexivo sobre la condición de la soledad en la mujer como estado ontológico.

A través de un análisis de las figuras retóricas es descubierta la voz que expresa la soledad a través del paisaje romántico de la negra noche.

El décimo capítulo trata sobre el poema “Laberinto”, de Rosario Castellanos (1948), publicado en *Acción*. De acuerdo con María Alejandra Muñoz, “en el texto, la soledad llega a ser medular, soledad perfecta” (114). También comenta que el tópico de la soledad será recurrente en obras posteriores de la poeta chiapaneca galardonada, lo que está vinculado con el carácter filosófico de Castellanos. A través de un pormenorizado análisis retórico, Muñoz Ortiz exhibe las estrategias discursivas de una poeta joven que llegará a convertirse en una de las más importantes de la lengua española.

De esta manera, María Alejandra Muñoz hace un recorrido sobre la poesía de ocho poetisas chiapanecas de la primera mitad del siglo xx. Explora las diferentes di-

mensiones de la soledad, desde el estado que retrata angustia hasta aquél que representa espacio de creación. La obra nos lega un referente de estudio en la literatura mexicana, puesto que conlleva el rastreo de una de las temáticas poéticas recurrentes en una muestra representativa de escritoras al inicio del siglo. Además, responde a la poca atención que se ha hecho sobre la obra de autoras de este periodo y su relación con el tema de la soledad.

Es de destacar que el texto de Muñoz Ortiz se encuentra escrito con un lenguaje accesible para el público en general y no sólo para personas especializadas en los temas tratados, lo que permite su fácil asimilación y, lo más importante, que los lectores puedan conocer cómo era la cultura escrita por mujeres durante la primera mitad del siglo xx en México.

KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA

MUJERES Y VIAJERAS: UN DOBLE RETO EXISTENCIAL

CARMEN MEJÍA RUIZ Y EUGENIA POPEANGA (COORDS.), ROCÍO PEÑALTA CATALÁN (ED.), *LAS MUJERES Y SUS RELATOS DE VIAJES: VIAJERAS DE LOS SIGLOS XIX, XX Y XXI*. GUILLERMO ESCOLAR EDITOR, 2022

Las formas de viajar han cambiado radicalmente desde el siglo xix. No sólo se han reducido drásticamente los tiempos de desplazamiento y algunos territorios que antes eran de difícil acceso se han vuelto cada vez más alcanzables —con las implicaciones que ello conlleva—, sino que, en las últimas décadas, la digitalización y la centralidad de la imagen estructuran el viaje incluso antes de que ocurra y establecen los parámetros para su validación social en entornos digitales. En este contexto de globalización acelerada, en el que el viaje se ha convertido en una experiencia masiva, relativamente accesible y,

en muchos casos, banalizada, resulta pertinente hacer una pausa para reflexionar sobre el viaje y los relatos que construimos a partir de él.

Afirmar que las mujeres se han incorporado tardíamente a la tradición del viaje sería impreciso. A lo largo de la historia, las mujeres han viajado en distintas condiciones históricas y sociales, aunque no siempre han sido reconocidas como viajeras: lo han hecho como acompañantes, desplazadas, esclavizadas o forzadas a migrar.¹ A partir de las transformaciones materiales, legales y culturales asociadas a

¹ Durante las expansiones imperiales europeas en América, África y Asia, algunas mujeres se desplazaron como parte de proyectos coloniales —como colonas, acompañantes o agentes del Imperio—; en la trata transatlántica de personas esclavizadas, millones de mujeres africanas fueron trasladadas de manera forzada; y en los territorios colonizados, muchas mujeres originarias fueron desplazadas dentro de sus propias tierras mediante procesos de despojo y violencia colonial.



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

la modernidad —en especial entre los siglos XIX y XX—, se modificaron las condiciones de movilidad de las mujeres: en determinados contextos, algunas pasaron de ocupar posiciones subordinadas en el desplazamiento a constituirse como viajeras y narradoras de sus propios viajes.

En la antología *Las mujeres y sus relatos de viajes: viajeras de los siglos XIX, XX y XXI* (2022), resultado del trabajo del Grupo de Investigación “Viajar por la ciudad. Representaciones literarias y artísticas del espacio urbano” (UCM 930423), se reúnen diez estudios sobre relatos de viaje escritos por mujeres entre los siglos XIX y XXI, que dan cuenta de las transformaciones en su posición como narradoras de sus propios desplazamientos. Los textos están ordenados cronológicamente, según el corpus, y agrupados en tres secciones, correspondientes a cada uno de los siglos que conforman el periodo abordado. En la presentación, “Escritos de las

viajeras”, Eugenia Popeanga ofrece una serie de claves para situar el campo de estudio al revisar algunos rasgos de los relatos de viaje que, como se verá más adelante, se modifican sin perder continuidad conforme cambian las formas de viajar y la posición de las mujeres en la sociedad: se trata de textos que narran un viaje desde una voz en primera persona en la que coinciden autora y protagonista, lo que les confiere un carácter autobiográfico; a su vez, articulan saberes de distinta índole —geográficos, históricos y antropológicos—; y pueden adoptar diversas formas, como el diario, la correspondencia o la crónica, en las que se entrelazan dimensiones espaciales y temporales, donde el registro de lo vivido admite, en ocasiones, la incorporación de elementos ficcionales (8).

En la sección “Viajeras del siglo XIX”, se agrupan tres estudios dedicados cada uno al análisis de *Voyage d’une femme au Spitzberg* (1854), de Léo-

nie d’Aunet, a cargo de Diego Muñoz Carrobbles; *The Land beyond the Forest: Facts, Figures and Francies from Transylvania* (1888), de Emily Gerard, estudiado por Inés Carvajal Argüelles; y *Pelo mundo fora* (1896), de María Amália Vaz de Carvalho, analizado por María Colom Jiménez. En estos trabajos destacan, en primer lugar, la contextualización de la situación de las mujeres que viajaban y la tradición en la que se inscriben estos relatos, provenientes de Francia, Escocia y Portugal. Asimismo, subrayan algunos cambios en las condiciones tradicionales, como el acceso de estas autoras a la educación y su progresiva ampliación más allá de las clases privilegiadas. En este sentido, los textos analizados transgreden la posición históricamente asignada a las mujeres y muestran las distintas estrategias que sus autoras desplegaron para inscribirse en el campo literario.

La sección “Viajeras del siglo XX” reúne los estudios

que Valentina Zucchi, Rocío Peñalta Catalán, Juan M. Ribera Llopis y Mónica Carabias Álvaro dedican, respectivamente, a los relatos de Sibilla Aleramo, Victoria Ocampo, Aurora Bertrana y Ana Matías. Con el cambio de siglo, se advierte una transformación en la posición desde la cual escriben estas autoras. Aunque la tradición literaria continúa ampliamente dominada por hombres, las escritoras comienzan a consolidarse dentro del campo intelectual. Esto se refleja en que los estudios sobre Aleramo, Ocampo y Bertrana no se centran en una sola obra, sino que se nutren de un conjunto de textos en los que se articulan sus experiencias de viaje. En este contexto, el viaje se convierte en una extensión del proyecto autoral y deja de ser únicamente una experiencia de exploración del yo para configurarse también como un espacio de formación estética e intelectual. Asimismo, la selección del corpus de esta sección permite identi-

ficar diferencias en las condiciones sociales y económicas de las viajeras: mientras que Ocampo viaja con la seguridad que le brinda su patrimonio familiar, Aleramo se configura como una figura nómada y peregrina, más próxima a “los irregulares, los rebeldes, los vagabundos, los valientes” (83); por su parte, en Bertrana el viaje adquiere un carácter cercano a la investigación etnográfica que, al observar a otras culturas, le permite pensarse a sí misma como mujer occidental.

El caso de Ana Matías se distingue del de las autoras anteriores, ya que su obra se articula en un libro de fotografías. En ella, el viaje no se configura como un desplazamiento geográfico, sino como un recorrido temporal hacia la época en que fueron tomadas las imágenes. A partir de este gesto, la autora reconstruye el itinerario vital de una generación y desplaza el énfasis del movimiento en el espacio hacia la memoria y la experiencia

compartida. La incorporación del análisis de la obra de Ana Matías reconfigura los ejes tradicionales del relato de viajes: el desplazamiento se vuelve temporal, la narración cede lugar a la construcción de un archivo visual y la experiencia individual se abre hacia una memoria generacional. La imagen fija al presente como materia de relectura futura, haciendo del viaje un ejercicio de reconstrucción.

La última sección del libro está dedicada a “Viajeras del siglo XXI” y reúne tres estudios que dan cuenta de la diversificación del relato de viajes. Alba Diz Villanueva analiza *Bucarest. Polvo y sangre* (2019), de la autora polaca Margo Rejmer, un reportaje literario sobre la capital de Rumania. Por su parte, Sandra Teixeira de Faria aborda *Donas de si. Travesias marcadas pela violencia de géneros* (2018), de la brasileña Fray Alves, un libro-reportaje que recoge los relatos de vida de cinco mujeres que se vieron obligadas a migrar dentro

de su propio país debido a la violencia de género. Finalmente, Carmen Mejía Ruiz estudia *Atlas poético. Viajeras del siglo XXI* (2013), una antología que reúne las voces de veintiocho mujeres poetisas.

Esta última sección muestra cómo los rasgos formales tradicionales del relato de viajes se desplazan y se reconfiguran, al tiempo que se mantienen elementos como lo autobiográfico, la articulación de información sobre el entorno y el viaje como exploración personal. En el caso de Margo Rejmer, el viaje se convierte en un proyecto con fines documentales; en Fray Alves, ese mismo impulso documental permite visibilizar las voces de mujeres históricamente silenciadas y dar cuenta del desplazamiento por violencia de género; mientras que, en *Atlas poético*, el viaje se traslada al discurso lírico y se configura como un coro colectivo.

A lo largo de los diez análisis que conforman las tres secciones de *Las mujeres y sus re-*

latos de viajes, se observa cómo las condiciones del viaje para las mujeres se transforman históricamente, del mismo modo que las formas y las intenciones del relato se reconfiguran en función de esos cambios. Al tratarse de estudios diversos, el volumen ofrece un amplio panorama de la teoría y la crítica de la literatura de viajes; sin embargo, esta amplitud implica también una notable heterogeneidad en los enfoques. La diversidad de procedencias lingüísticas y culturales del corpus abordado en estos diez análisis permite, no obstante, trazar un recorrido significativo por la tradición de la literatura de viajes escrita por mujeres.

El recorrido por estos tres siglos de relatos de viaje da cuenta de las distintas posiciones que han ocupado las mujeres en el campo intelectual. A partir del corpus abordado, es posible identificar transformaciones en el propio relato de viajes, en su construcción, en sus formas de edición y en

la configuración de sus elementos formales, así como en sus intenciones y en su articulación con otras prácticas, como la fotografía y el periodismo. Las autoras reunidas en esta antología no sólo narran el viaje como experiencia subjetiva, sino que observan las condiciones de las mujeres de su tiempo; al situarse en un espacio que históricamente les había sido restringido, el des-

plazamiento les permite mirar a otras y pensarse a sí mismas. De este modo, la antología permite examinar el lugar de las mujeres en la historia del viaje y plantea una doble exigencia en las viajeras: afirmarse como sujetas en el espacio público y sostener una voz propia en la escritura.

MARÍA ALEJANDRA MUÑOZ ORTIZ
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

MUJERES EN LA PRENSA LITERARIA MEXICANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

BELEM CLARK DE LARA,
PAMELA VICENTEÑO BRAVO,
MARCO ANTONIO CHAVARÍN
GONZÁLEZ, ERNESTO SÁNCHEZ
PINEDA Y ANUAR JALIFE JACOBO
(COORDS.), *LA PALABRA Y LOS
DÍAS. MUJERES EN LA PRENSA
LITERARIA MEXICANA DE LOS SIGLOS
XIX Y XX*, MÉXICO, UNAM-IIFL /
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO /
EL COLEGIO DE SAN LUIS, 2025

Ante la apremiante necesidad de repensar la historia de la literatura como un ámbito todavía con varias tareas pendientes, la serie editorial *La palabra y los días*, enfocada en el estudio e investigación de las distintas relaciones que la literatura mexicana ha mantenido con la prensa periódica, dedica el tercero de sus volúmenes al análisis y reconstrucción histórico-cultural de la presencia de las mujeres en diarios y revistas de los siglos XIX y XX.

Como lo señala desde su introducción, el libro tiene un doble objetivo: examinar críticamente la participación de las mujeres como escritoras, editoras y mediadoras culturales en la prensa mexicana, pero también sus distintas y variadas representaciones en dichos soportes, por ejemplo, a través de secciones y contenidos literarios destinados al público femenino.

El volumen se conforma de dieciséis artículos, escritos por especialistas en literatura y prensa cultural, que atienden ejemplos emblemáticos que van desde mediados del siglo XIX, con la *Revista Científica y Literaria de México* (1845-1846), hasta finales del siglo XX y principios del siglo XXI, con la revista *Debate Feminista*, fundada en 1990. En todos los casos, las autoras y los autores destacan la importancia que tuvieron los soportes hemerográficos como espacios de discusión, reflexión y representación de la mujer a lo largo de la historia literaria y cultural del país.



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

En el primero de los estudios, Marco Antonio Chavarrín González analiza, a partir de tres textos publicados en la *Revista Científica y Literaria de México*, la idea de la mujer en dicho título. El investigador enfatiza la situación tensa de la mujer como una identidad sometida al dominio y voluntad del hombre, así como la importancia de las ficciones novelescas en la educación sentimental femenina de aquellos años.

Por su parte, en el segundo artículo, Dulce María Adame González atiende el caso de *La Primavera. Diario del Bello Sexo* (1874), una publicación decimonónica dedicada a las mujeres pero escrita por hombres. Entre otros temas, Adame González llama la atención sobre el interés editorial por generar un sector de consumo en el público femenino, así como las distintas tensiones suscitadas entre la lectura como entretenimiento o como mediadora de la instrucción y emancipación intelectual de las mujeres.

Tanto Diana Hernández Suárez como César García Gómez en sus respectivos estudios examinan casos concretos de escritoras en la prensa cultural mexicana. La primera dedica su texto a la figura de Esther Tapia Castellanos, una poeta decimonónica invisibilizada por la historia de la literatura, pero con una gran relevancia, no sólo en la lírica, sino también como agente cultural en proyectos como la revista *El Renacimiento* y distintas sociedades literarias de la época. Por su parte, García Gómez propone una revisión rigurosa de la obra de la poeta cubana Juana Borrero, publicada en la prensa mexicana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. García Gómez llega a la conclusión de que Borrero fue leída en México no desde una faceta biográfica, sometida a sus nexos con otros poetas varones, sino como una exponente del Modernismo a la par de sus colegas hombres.

En el ámbito de la narrativa, Pamela Vicenteño Bravo

expone en “Tejiendo historias: una mirada a las narradoras mexicanas del siglo XIX” los avances de un proyecto de antología que rescatará de las páginas de diarios y revistas del antepasado siglo las distintas participaciones de las escritoras mexicanas en este campo.

En “Las escritoras de *Revista Moderna de México*”, Ernesto Sánchez Pineda examina la presencia de las mujeres en dicha publicación. El estudioso termina por señalar la reducida participación de autoras en el lapso que va de 1903 a 1911, con algunas excepciones como la inclusión de textos de Emilia Pardo Bazán, Sor Juana Inés de la Cruz y María Enriqueta Camarillo.

Elissa Rashkin y Rocío Ochoa se ocupan en “Voces feministas en la prensa y la educación, 1892-1925” de las contribuciones de las profesoras normalistas Manuela Contreras y Berta von Glümer al pensamiento feminista mexicano. Para ello, destacan su trayectoria y formación

profesional en el extranjero, así como sus distintos vínculos con la prensa y su proyecto educativo.

En contraste, Dayna Díaz Uribe analiza en “‘Para las damas’, una columna de economía doméstica en la revista *San-Ev-Ank*” las colaboraciones de Aurora González en dicha publicación. Díaz Uribe remarca que se trató fundamentalmente de un espacio destinado a adoctrinar a la mujer soltera o casada en el rol que debía cumplir dentro de la sociedad mexicana de inicios del siglo XX.

Cube Bonifant y Dolores Bolio son otras dos escritoras sobre las que se centran los trabajos de este volumen. En “‘Confetti’ (1924), columna crítica de Cube Bonifant”, Anuar Jalife Jacobo y Guadalupe del Rocío Villalobos Macías reconstruyen la trayectoria de Bonifant en una de sus columnas de *El Universal Ilustrado*. Su estudio destaca la construcción de un espacio editorial moderno, así como

la importancia del sentido crítico y de la ironía como ejes para comprender la escritura de la autora. Por otro lado, en su texto dedicado a la obra de Dolores Bolio en la prensa cubana, Salvador García articula una propuesta teórico-metodológica que denomina *método exógeno* con el objetivo de problematizar la obra de la autora en el exilio, un aporte que podría trasladarse a otros casos de estudio similares.

Entre las virtudes de este libro se encuentra también una visión que trasciende el centralismo cultural capitalino. Prueba de ello son los respectivos textos de Sofía Mateos Mondragón y Antonio Cajero. El primero se trata de un estudio centrado en las colaboraciones de Magdalena Mondragón para el diario *El Siglo de Torreón* entre 1928 y 1934, en donde la estudiosa analiza de forma rigurosa los cuentos y la columna “Sin malicia”. Por su parte, Cajero se ocupa de Enriqueta Ochoa como editora de la revista

Hierba, publicada también en Torreón, pero a mediados del siglo xx. El estudio de Cajero pone al descubierto la importancia de las distintas redes intelectuales que formó la poeta mexicana desde su faceta como editora, en especial con sus colegas Emmanuel Carballo y Jesús Arellano.

Desde una perspectiva que remarca el diseño editorial y el discurso visual, Marina Garone Gravier y Lucía Ayala Rosas se dan a la tarea de estudiar el caso de la revista *Belleza* (1933-1935). El análisis de ambas investigadoras remarca el concepto de *cuerpo femenino* como metáfora para comprender dicha publicación, a la vez que se emparenta con las aspiraciones de modernidad, urbanidad y moda, vigentes en aquellos años.

Entrados en la segunda mitad del siglo xx, Jessica C. Locke dedica su estudio a la figura de la escritora Inés Arredondo en las páginas de la prensa cultural de los años sesenta, en especial a su participación como

reseñista en la *Revista Mexicana de Literatura*. Locke contextualiza a la narradora mexicana como una integrante clave de la Generación de Medio Siglo, a la vez que revela un aspecto pocas veces atendido de su producción escrita.

En una línea semejante, en “*La O por lo redondo y Las cosas* de María Luisa Mendoza: un itinerario autobiográfico”, Luis Felipe Pérez Sánchez profundiza en la escritora mexicana, también conocida como la China Mendoza, desde sus colaboraciones para la prensa, luego recogidas en forma de libro. El crítico llama la atención sobre la importancia de estos textos no sólo para conocer la identidad de la narradora mexicana, sino también como documentos de la vida pública e intelectual de aquellos años.

Finalmente, Sowmya Ramathan estudia la presencia de la escritora chilena Diamela Eltit en una de las revistas más

importantes para comprender el pensamiento feminista en México: *Debate Feminista*. Destaca en este artículo el uso teórico de la noción de *contrapúblico*, así como la acuciosa investigación de la autora sobre Eltit y la historia de dicha revista.

Un balance general permite ponderar que *La palabra y los días. Mujeres en la prensa literaria mexicana de los siglos XIX y XX* resulta un aporte novedoso, no sólo para estudio del campo literario, sino también para la historia de las mujeres en la cultura impresa mexicana. Cada uno de los artículos expone, reflexiona y enfatiza la importancia de la presencia femenina en México, al mismo tiempo que plantea la necesidad de dar continuidad a este tipo de estudios.

JESÚS ARMANDO GUTIÉRREZ VICTORIA
UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0.

TODO Y NADA

MARKUS GABRIEL Y GRAHAM
PRIEST. *TODO Y NADA*. ED.
MATERIA OSCURA, 2024

La obra *Todo y nada* es, en esencia, un debate actualizado sobre la relación entre lógica y metafísica/ontología a partir, precisamente, de los conceptos de *totalidad* y *nada*. Una de las problemáticas más relevantes de las puestas en juego es la crítica a cuáles son los límites que un argumento ontológico o metafísico puede soportar o transgredir para decir algo con sentido absoluto dentro del mundo o, al menos, dentro del marco de la filosofía actual.

Los autores pueden presentarse fácilmente. De un lado Graham Priest, uno de los lógicos más reconocidos en la actualidad e impulsor de las lógicas paraconsistentes. Del otro, Markus Gabriel, uno de los filósofos que, junto a Maurizio Ferraris y Jocelyn Benoist, ha impulsado el giro Nuevo Rea-

lista de la filosofía continental del siglo XXI. Lo que tienen en común ambos autores es que aceptan el dialeteísmo; aceptan que existen contradicciones verdaderas no triviales. El caso es cómo y para qué acepta cada uno de ellos la existencia de contradicciones verdaderas. En Priest, la contradicción fundamental aceptada es la de la nada (es y no es) que, además, forma parte del todo. En Gabriel, el dialeteísmo aparece por aceptar que dentro de algunos campos de sentido las contradicciones pueden ser verdaderas, inspirado en parte por los objetos imposibles de Meinong. Más abajo explico estas dos posiciones.

Al contextualizar el debate, no puedo evitar señalar un matiz histórico. El *Tractatus* de Wittgenstein se publicó en 1921/1922. *Ser y tiempo*, de Heidegger, en 1927. Esta obra conjunta, *Todo y nada*, aparece por primera vez en inglés en 2022, en español en 2024. Con estos años en mente uno se pregunta: ¿cómo se

ha transformado la discusión sobre la noción de *totalidad* en los últimos cien años? Entiendo que, en términos generales, la filosofía del siglo xx asumió una perspectiva común: la imposibilidad de acceso a una totalidad objetivable. El todo unificado de una vez por todas en una teoría no existe. Heidegger ejemplifica esto con la diferencia entre pensar el ser, propiedad que abarcaría al todo y que conlleva preguntarse el porqué existe algo y no nada, respecto al conocimiento de lo ente existente. En el ámbito analítico, se encuentra algo similar al final del *Tractatus*, cuando Wittgenstein distingue entre decir cómo es el mundo y pensar el porqué el mundo es. Lo singular del siglo xxi es que se localizan algunos argumentos en los que el intento de recobrar argumentos absolutos o totales sobre la realidad se reaviva. Justo por eso este libro es un ejemplo del estado de cosas actual de la filosofía de corte especulativo; se anhela una posición abso-

luta o intentos de perspectiva total a condición de reconocer un debate desde la pluralidad de comienzos teóricos. Éste será uno de los temas nucleares de la discusión entre ambos autores. Tras Kant, Hegel, Wittgenstein, Heidegger (y algunos otros), ¿cómo usamos —o descartamos— la noción de *totalidad* hoy en día?

La obra consta de diez capítulos, divididos en tres partes. Los cuatro primeros son dos ensayos de cada autor, dos de Priest y dos de Gabriel. Posteriormente, como segunda parte, aparecen cuatro debates entre ambos fechados entre el 16 y el 20 de agosto de 2021 en Bonn, Alemania. Por último, hay un capítulo de Gregory S. Moss, donde encontramos una perspectiva más a considerar basada en su obra *Hegel's Foundation free metaphysics: The logic of singularity*. En lo que sigue, paso a exponer sucintamente lo que se encuentra en la argumentación general de cada autor, sin poder dedicar espacio al interesante fragmen-

to de Moss en el que muestra en qué consiste el dialeatismo de cada autor dentro de su propia concepción.

En los ensayos de Priest, al lado de la explicación de su nomenclatura de conceptos lógicos aparecen sus definiciones relevantes en términos ontológicos, aquí destaco cinco: 1) Ser un objeto; es ser idéntico a sí mismo. “Ser algo puede decirse de muchas maneras. Sin embargo, hay una manera fundamental: ser un objeto. Es fundamental en el sentido de que ser cualquier cosa presupone ser un objeto” (59). 2) Además, podemos teorizar sobre la propiedad de existir y no existir, es totalmente concebible por tanto la división entre objetos existentes e inexistentes (a la inclusión de objetos inexistentes en una teoría Priest la denomina *noneismo*). 3) El *todo* no es definido como conjunto, sino como la parte en común de todos los objetos. Es una teoría mereológica (parte/todo), no conjuntista (pertenencia/inclusión), en la

que además elimina lo que en mereología se suele considerar *antisimetría*. Sin muchos tecnicismos, eliminar la antisimetría supone establecer relaciones entre la parte y el todo en las que se permite que una totalidad pueda ser parte de sí misma sin contradicción. El ejemplo ilustrativo de Priest es el cuento “El Aleph” de Borges, ya que, tal y como ocurre en el relato, el todo incluiría la perspectiva que “mira” al todo. Ver el todo y, por eso, verse a sí mismo viendo al todo sería un ejemplo literario de lo que en mereología es el rechazo de la antisimetría parte/todo. Mientras que la asimetría distingue el todo de los objetos que unifica, la antisimetría permite que el todo sea una parte de sí mismo. 4) La *nada* introduce en Priest el carácter contradictorio, es la suma mereológica de los no objetos, pero a la vez, por el hecho de poder ser nombrada, pensada, es un objeto. La nada es a la vez inefable y no inefable. 5) Por último, la fundamentación

de Priest consiste, muy resumidamente, en que ser algo es fundamentalmente ser un objeto, esto es, distinto de la nada. Por tanto, ser un objeto es aquello que es distinto de la nada. En este sentido, ser un objeto depende de reconocer su diferencia para con la nada. Así, ser un objeto es “destacar sobre el trasfondo de la nada”. Siguiendo esta línea argumental, la nada se fundamenta en su propia condición paradójica, es y no es un objeto, mientras que el resto de objetos dependen de diferenciarse de la nada. Priest añadirá que bajo estas definiciones sólo hay una contradicción, la de la nada que, sin embargo, no convierte el sistema en explosivo ni trivial, no se deduce cualquier cosa de tales definiciones.

Del lado de Gabriel, comienza la lucha con una temática clara: en su principal obra *Fields of sense*, su tratado ontológico (traducido como *Sentido y existencia*), niega que pueda hacerse una teorización metafísica que implique una

cuantificación total, de ahí su famosa proposición “el mundo no existe”. Mundo es la noción que Gabriel tiene para hablar de la totalidad. De esta forma, la arena del foso de combate está alisada. Mientras Priest ofrece una perspectiva lógica sobre el todo que pretende tener alcance metafísico, Gabriel niega precisamente esto. Aunque intuitivamente podamos hablar del todo como un campo de sentido más, realmente no hay una estructura de sentido que sustente ninguna proposición al respecto, no sólo es que el mundo (el todo de Priest) sea impensable, sino que aboga por mostrar que es inexistente e inimaginable. El argumento de Gabriel, retomando el cuento “El Aleph” de Borges, es que cada vez que pensamos el todo, el todo excederá cualquier clase de acotación. En términos técnicos, no somos capaces de encontrar una regla para caracterizar que aparece en ese supuesto campo de sentido total. Así las cosas, la mereología de Priest es cri-

ticada no por su coherencia lógica, sino porque su simbolismo lógico aún no alcanza para mostrar su relevancia metafísica/ontológica. En otras palabras, falta rellenar con carne de realidad sus huesos lógicos. Frente a esto, la propuesta ontológica de Gabriel es relational, siempre hay que acotar un campo de sentido y, por ende, no alcanzamos un sentido total, es por eso que, de nuevo, el mundo (el todo) no existe. Todo objeto para ser caracterizado como tal debe tener un principio de caracterización que lo circunscribe con algún campo de sentido. Y todo campo de sentido abarca alguna estructuración de objetos. Es, por tanto, una propuesta más cercana a posiciones criticistas o fenomenológicas.

Una vez esbozados los puntos de partida en cada autor, me limito a exponer la principal crítica que se hacen entre sí. Priest, a la vez que defiende una mereología sin antisimetría para determinar el objeto “todo”, ataca a Gabriel argu-

mentando que partir de que el todo no existe es ya estipular a priori una posición total, así cuando alguien dice que no se puede cuantificar el todo se autorrefuta. Cabe apuntar que, por ejemplo, en la teoría estándar de conjuntos de Zermelo-Fraenkel se cuantifican todos los conjuntos, aunque no exista el conjunto de todos los conjuntos; siguiendo esta vía, Priest señala la necesidad de la noción, incluso aunque no se acepte *ipso facto* la existencia de la totalidad ésta puede cuantificarse. Del lado de Gabriel, se sostendrán dos críticas constantes: la definición de ser objeto no implica existencia, y el retorno a su punto de partida: “las condiciones de identidad de un objeto están relacionadas con el campo, de modo que no puede haber una visión divina de todos los campos. Aunque coexistieran en un campo único y unificado y hubiera un Dios que de algún modo vigilara esta totalidad, no estaríamos en condiciones de ocupar esa posición epistémica” (138).

Mientras que de un lado hay un intento de puente entre la lógica y la comprensión metafísica de la realidad, del otro hay una posición antimetafísica y a favor de la producción relacional (ontológica y episémica) de campos de sentido. Por último, sobre los cuatro debates transcritos en el libro sucedidos en Verano de 2021 en Bonn es destacable que en el último de ellos Gabriel acepta la noción de nada de Priest (ser y no ser un objeto), por lo tanto admite la realidad de una forma de contradicción que, en su terminología, señala cómo pueden existir bucles capaces de generar su propio campo de sentido. Ello abre una puerta a desarrollos ontológicos que puedan robustecerse desde la lógica priestiana.

Hay algo socrático en la lectura de estos diálogos: la determinación por encontrar el

matiz preciso de una definición, el reconocimiento del rival, incluso el hastío que se vuelve humorístico al observar cómo el debate se encalla por momentos, muestran a mi juicio algo valioso. La fuerza del pensamiento común construyéndose, aceptando sus autorrestricciones y posibilidades por encima de la persona. Ciertamente no es un libro para estudiantes no iniciados en metafísica y ontología, aunque puede ser perfectamente comprensible en su nervio fundamental. El lector se enfrentará a dos posibilidades, abrir de nuevo en el siglo XXI un intento de trazo lógico-metafísico o encontrar modos de cercar la pluralidad absoluta. Dos intuiciones contrapuestas a la hora de trazar el perímetro especulativo de la realidad.

JESÚS RUIZ POZO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Sobre las autoras y los autores

CLAUDIA SARAÍ FERNÁNDEZ LÓPEZ

Es licenciada en Lenguas, maestra en Humanidades: Estudios Literarios y doctora en Humanidades: Estudios Literarios, por la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Su línea de investigación es literatura latinoamericana y estudios sobre poética de los siglos XX y XXI. Como becaria del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), realizó estancias de investigación en la Universidad de Murcia, España, así como en la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA), en El Salvador. Ha participado como ponente en congresos sobre literatura y filosofía. Ha sido docente de la Licenciatura en Lenguas en la Universidad Autónoma del Estado de México y en el Centro de Lenguas Extranjeras de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-A). Actualmente, realiza una estancia posdoctoral con el apoyo de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) y en colaboración con la Maestría en Literatura Mexicana Contemporánea de la UAM-Azcapotzalco.

PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS

Profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I). Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Miembro del Área en Semiología Literaria de la Licenciatura en Letras Hispánicas de la UAM-I. Profesor del posgrado en Teoría Literaria. Can-

didato al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI). Entre sus últimas publicaciones se encuentra: “¿Soy yo esas cifras? Presencia de la Epístola Moral a Fabio en la obra poética de Jorge Guillén”. *Castilla*, núm. 9, 2018, pp. 259-281; “Dos cuentos de cacería de Arturo Soluta Alabarce”. *Signos*, 2019; “Dos lecturas de la Epístola Moral a Fabio tras el exilio de 1939”. *Revista de El Colegio de San Luis*, núm. 18, 2019.

RUBÉN GARCÍA FERNÁNDEZ

Es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (FCPYS-UNAM), y licenciado en Lengua y Literatura Modernas Portuguesas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha trabajado como periodista y editor para importantes medios de comunicación mexicanos, además de desarrollarse como guionista bajo la tutela de Vicente Leñero, Beatriz Novaro y Enrique Rentería. En 2017, debutó como productor cinematográfico con el cortometraje *#Hashtag*, seleccionado en los festivales de cine Raidance, Moscú y Rhode Island. *Lito* (2020) fue su primer trabajo como director, seleccionado en Shorts México, el Festival de Cine Mittelamerikanisches de Viena y el Festival Internacional de Cine en Movimiento.

MARÍA ISABEL FILINICH

Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestra en Semiótica y Teoría Literaria por la Universidad de Bucarest. Se desempeña como profesora e investigadora en el Programa de Semiótica y Estudios de la Significación de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sus líneas de investigación comprenden: semiótica literaria,

teoría literaria, narratología, teoría y análisis de textos literarios latinoamericanos. Sus últimas publicaciones son: “Cuerpo y discurso: la obra teórica y crítica de Raúl Dorra”. *Tópicos del Seminario*, núm. 44, 2020; “Configuración discursiva del espacio urbano y los afectos en las letras de tango”. En E. Cuevas y J. E. Finol, *Semiótica de la ciudad: prácticas, imaginarios y narrativas*. Fondo editorial de la Universidad de Lima, 2021; “Modalización y aspectualización: operaciones del punto de vista. La escena múltiple de la caída en Segundos afuera, de Martín Kohan”. *Estudios semióticos*, vol. 20, núm. 3, 2024. doi: <https://doi.org/10.11606>.

MALVA FLORES

Es doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), poeta y ensayista. Ha publicado veintitrés libros de autoría única. Sus libros de ensayo más recientes son: *Manual para el crítico literario en emergencias* (Ediciones El Equilibrista/Universidad Veracruzana, 2024); *Paz* (Universidad de Guanajuato, 2021); *Estrella de dos puntas. Octavio Paz y Carlos Fuentes. Crónica de una amistad* (Ariel/Planeta, 2020); *Sombras en el campus: notas sobre literatura, crítica y academia* y *Viaje de Vuelta. Estampas de una revista* (FCE, 2016, segunda edición aumentada). Asimismo, es autora de varios libros como editora. Los más recientes son los tres tomos del *Diario* de Alejandro Rossi. *Diario I, II, III* / Malva Flores, Milenka Flores y David Medina Portillo (eds.) (Ariel, 2024); Octavio Paz, *Los signos en rotación: ensayos y cartas* / Octavio Paz, Marie José Paz, dirección; Malva Flores, edición y ensayo; Adolfo Castañón, asesoría (El Colegio Nacional, 2017). Es autora de veinticinco capítulos de libro. Los más recientes son: “La escritura de un diario. Prólogo”, Alejandro Rossi, *Diario I* (Ariel, 2024); “Paz

editor: una militancia poética y crítica”, Octavio Paz, *Corrientes alternas. Antología de verso y prosa. Edición conmemorativa* (Real Academia Española/Penguin Random House, 2024). “Autor y personaje: la escritura secreta de Alejandro Rossi”, *Escrituras desbordadas. Variaciones sobre el pensamiento literario*, Norma Angélica Cuevas y Raquel Velasco (coord.) (Universidad Veracruzana, 2023). Asimismo, ha publicado más de ciento cincuenta colaboraciones en revistas —indexadas, arbitradas y culturales— y suplementos culturales. Es la editora de poesía de la revista *Letras Libres*, miembro del Consejo Editorial de *Literal Magazine* y de la página electrónica *Zona Paz* (www.zonaoctaviopaz.com). Fundó y dirige la página *Péndola. Redes y Revistas Iberoamericanas* (<https://pendola.mx/>) y es investigadora en el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, donde es miembro del Cuerpo Académico “Problemas de Teoría y Crítica Literaria”. Ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores (SNC) desde el año 2000 y recientemente ha ingresado al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI) con la categoría 1.

RICARDO ANTONIO YÁÑEZ FÉLIX

Es doctor en Filosofía con acentuación en hermenéutica y estudios socioculturales. Actualmente, trabaja en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez y Universidad Tecnológica de Ciudad Juárez. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI). Sus líneas de investigación son filosofía social, relación literatura/sociedad y trabajo social. Sus últimas tres publicaciones son: “El avance tecnológico y científico desde la perspectiva filosófica de León Olivé”. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, núm. 109, abril-junio de 2025, pp. 57-71; “Cambios sintácticos en el concepto Praxis. Estudio

de algunas traducciones al español de la obra escrita de Karl Marx”. *Perspectivas filosóficas. Hermenéutico-culturales*, coordinado por Roberto Estrada Olguín. Editorial UTCJ, 2024, pp. 68-100; “Recepción de la obra de Georg Lukács en el Trabajo Social latinoamericano”. *Cuadernos Fronterizos*, núm. 59, septiembre-diciembre de 2023, pp. 41-45 (DOI: <http://dx.doi.org/10.20983/cuadfront.2023.59.10>).

FERNANDO A. RAMOS ZAGA

Docente investigador en la Universidad Privada del Norte (UPN), Perú, y magíster en Gerencia Social. Su trabajo académico se centra en tres líneas principales de investigación: bioética, regulación de la tecnología y economía del comportamiento. Desde una perspectiva interdisciplinaria, examina cómo los avances tecnológicos transforman los marcos normativos, éticos y regulatorios contemporáneos, especialmente en contextos digitales y biotecnológicos. Entre sus publicaciones más recientes, destacan: “Hacia una bioética de segunda generación: fundamentos normativos para la edición genética de la línea germinal humana”. En *Claves del Pensamiento*, núm. 39, 2026, pp. 158-189 (DOI: 10.46530/ecdp.v0i39.787); “Synthetic Verisimilitude and Epistemic Regimes in Algorithmic Culture: Affective and Sociotechnical Reconfigurations of Truth”. *Desde el Sur*, vol. 17, núm. 4, 2025, pp. e0081 (DOI: 10.21142/DES-1704-2025-%25p); “Between Legality and Legitimacy: Behavioral Insights into Digital Piracy and Regulatory Disobedience”. *Mexican Law Review*, vol. XVIII, núm. 2, 2025, pp. e20383 (DOI: 10.22201/ij.24485306e.2026.2.20383).

FRANCISCU SEDDA

Es catedrático de Semiótica en la Universidad de Cagliari, donde imparte “Semiótica de las lenguas y de los lenguajes”, “Semiótica de la comunicación contemporánea” y “Semiótica cultural”. Ha sido profesor visitante en la Universidad de Harvard y en la Pontificia Universidade de São Paulo. Ha impartido conferencias en dieciocho países y ha publicado alrededor de doscientos trabajos, entre libros, volúmenes editados, ensayos y artículos. Es uno de los principales expertos internacionales en la semiótica de las culturas y en la obra de Juri Lotman, de quien ha editado varias obras en italiano. Entre sus trabajos se encuentran la edición del volumen *Semiotics of Conflict. A Lotmanian Perspective* (con D. Monticelli y M. Maran, Tallinn University Press, 2023) y *Simboli d'oggi. Critica dell'inflazione semiotica* (con D. Mangano, Meltemi, 2024), así como las monografías *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture* (La Nuova Cultura, 2012) y *L'imprevedibile accade. Vivere e sopravvivere nel XXI secolo* (Bompiani, 2025).

FRANCESCO FAVA

Profesor agregado de literatura española en la Universidad IULM de Milán y traductor literario. Doctor en Filología Románica por la Universidad La Sapienza de Roma. Sus intereses de investigación se centran en la teoría y la práctica de la traducción, la poesía en lengua española del siglo xx y la literatura hispanoamericana contemporánea. Entre sus traducciones publicadas, ha realizado la edición italiana de obras, entre otros, de Jorge Luis Borges (*Historia de la noche*), Octavio Paz (*Piedra de Sol*), José Gorostiza (*Muerte sin fin*), Pedro Salinas (*El Contemplado*), Salvador Elizondo (*El hipogeo secreto*), Julián Herbert (*La casa del dolor ajeno*) y Joseph Zárte (*Guerras del interior*). Ha publi-

cado los ensayos *L'amore oscuro. Lettura e traduzione dei Sonetos di Federico García Lorca* (2019) y *Amor y sombras. Lettura di La voz a ti debida di Pedro Salinas* (2009), así como la recopilación de ensayos *Tradurre un continente. La narrativa ispanoamericana nelle traduzioni italiane* (2013).

CARMELA SIMMARANO

Doctora en Estudios Filológicos y Lingüísticos (Lengua y Literatura Italiana) y en Literatura, Lengua y Artes (Lengua Española). Título obtenido en régimen de cotutela internacional entre la Universidad de Sevilla (España) y la Università degli Studi di Bari Aldo Moro (Italia) en 2024, con mención *cum laude*. Actualmente, es profesora contratada de Lengua y Traducción Española en la Università degli Studi di Bari Aldo Moro; Italian Language Assistant en University College Dublin. Su universidad de adscripción es la Università degli Studi di Bari Aldo Moro, en el Departamento de Investigación e Innovación Humanística, y la Universidad de Sevilla, en la Facultad de Filología. Sus líneas de investigación son: *singable translation* (traducción cantable): análisis del marco teórico y metodológico actual, con atención en la teoría de la composición musical en la música pop; estrategias de traducción: identificación de estrategias para pares de lenguas y géneros musicales específicos (italiano-español); enseñanza: uso de la *singable translation* como herramienta en entornos de aprendizaje multilingüe y formación docente; perspectivas culturales: enfoque en la música moderna desde perspectivas interculturales y feministas. Sus recientes publicaciones son: “La Singable Translation e il mondo Disney: nuove prospettive nella didattica della traduzione”. En L. Vilei y C. Averna (eds.), *L'italiano in connessione* (pp. 559-572). Peter Lang, 2025; “Il corpo femminile nel testo can-

tato: da Mina a Mónica Naranjo”. En R. Onnis y M. Spinelli (eds.), *Raccontare i corpi delle donne* (pp. 195-204), 2024, Cesati Editore; “La emancipación femenina a través de la música: L’importante è finire de Mina y su traducción”. En C. Bauçà de Mirabò Gralla y otros (coords.), *Recorridos didácticos de las Ciencias sociales y humanas* (pp. 27-43), 2023, Dykinson S. L.

ALESSANDRA GHEZZANI

Profesora asociada de lengua y literaturas hispanoamericanas en la Universidad de Pisa. Ha desempeñado y desempeña numerosos cargos, entre ellos algunos en el ámbito de la alta formación. Actualmente, es miembro del Project Board de CECIL (Centro de Excelencia para la Lucha contra el Empobrecimiento Lingüístico) y del Doctorado en Disciplinas Lingüísticas y Literaturas Extranjeras (Universidad de Pisa), donde desarrolla regularmente actividades de supervisión de tesis doctorales y de docencia presencial (seminarios y clases). Es delegada del Departamento de Filología, Literatura y Lingüística para la evaluación de la calidad de la investigación, y su actividad científica incluye numerosas participaciones en congresos nacionales e internacionales; realiza una actividad regular de *peer review* para revistas de clase A y forma parte del comité científico y editorial de al menos cinco revistas de prestigio a nivel nacional, entre ellas *Altre Modernità* y *America Critica*. Desde 2017 dirige, junto con F. Cappelli y G. Fiordaliso, la colección de estudios “SENDAS. Studi e testi sul Novecento iberico e iberoamericano” (Pisa, ETS Edizioni). Es autora de más de cuarenta publicaciones entre artículos y ensayos dedicados a la producción cultural y literaria hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Se ha dedicado al estudio de las modalidades de importación del simbolismo en América Latina, profundizando en la obra de Rubén

Darío, sobre quien ha publicado numerosos trabajos y de quien ha editado la primera traducción italiana anotada de *Los raros* (ETS, 2012). En cuanto al siglo XX, además de ensayos y artículos sobre autores como Alejo Carpentier, Reinaldo Arenas, Virgilio Piñera, Cabrera Infante, Cristina Peri Rossi y Antonio Di Benedetto, ha centrado una parte significativa de su investigación en la obra del escritor argentino Jorge Luis Borges. Sobre Borges ha publicado la monografía *Borges critico letterario. Strutture e procedimenti* (ETS, 2008) y *Leggere Borges* (Carocci, 2023). Sus publicaciones más recientes son: “Amare abitando un corpo meccanico: “Kentukis” di Samanta Schweblin”. En AA.VV., *Affinità selettive. La rappresentazione della famiglia contemporanea nella Penisola Iberica e in America Latina* (pp. 315-328), Nápoles, Unior Press, 2025; “Humor y disolución de lo real en “Los traidores” (1956) de Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo”. En AA.VV., *Sorriso amaro. El humorismo en las letras hispanoamericanas entre los siglos XX y XXI* (pp. 215-231), Buenos Aires, Teseo, 2025; *Leggere Borges*, Roma, Carocci, 2023.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO	CAMPUS GUANAJUATO
Rectora general <i>Dra. Claudia Susana Gómez López</i>	Rector <i>Dr. Martín Picón Núñez</i>
Secretario general <i>Dr. Salvador Hernández Castro</i>	Secretario académico <i>Dr. Artemio Jiménez Rico</i>
Secretario académico <i>Dr. José Eleazar Barbosa Corona</i>	Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades <i>Dra. Krisztina Zimányi</i>
Secretaría de Gestión y Desarrollo <i>Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar</i>	
Titular del Programa Editorial Universitario y Coordinadora de la Cátedra José Revueltas de Filosofía y Literatura <i>Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón</i>	



VISITA NUESTRO SITIO WEB



SUMARIO

“Declaración de inicio”: una lectura metapoética de *Muertos y disfraces* (1974), de Marco Antonio Campos **CLAUDIA SARÁ FERNÁNDEZ LÓPEZ** • “La conciencia artística del joven narrador”. Protención y retención en “Los Malabé” de José de la Colina **PABLO MUÑOZ COVARRUBIAS** • Narrador designado por un autor espiritual: la enunciación psicografiada por Chico Xavier en *Nosso Lar* **RUBÉN GARCÍA FERNÁNDEZ** • Posiciones enunciativas en la narración **MARÍA ISABEL FILINICH** • Pausar el ruido exterior: (*paréntesis*) 1999-2002 **MALVA FLORES** • El concepto *Gegenstand* en Marx, clave para la comprensión del nivel sensible de la Praxis. Aproximación desde la primera Tesis sobre Feuerbach **RICARDO ANTONIO YÁÑEZ FÉLIX** • Libertad anárquica y gobernanza algorítmica: fundamentos ético-ontológicos de la resistencia en el biopoder digital **FERNANDO A. RAMOS ZAGA** • DOSSIER: FORMAS DE LA TRADUCCIÓN • Traducciones invisibles **FRANCISCU SEDDA** • Traducción y *tone of voice*. Reflexiones en busca de un método **FRANCESCO FAVA** • Reflexiones sobre la teoría y la práctica de la traducción cantable: un enfoque musicológico **CARMELA SIMMARANO** • Fuentes iconográficas inéditas y una propuesta de traducción al italiano de algunas viñetas de *Vista del amanecer en el trópico* (1974) de Guillermo Cabrera Infante **ALESSANDRA GHEZZANI** • RESEÑAS • La lírica de la soledad en la poesía femenina de inicios del siglo xx. *Mujeres que escribieron a la soledad. Ocho poetas chiapanecas, 1916-1948* **KARLA GUADALUPE GUTIÉRREZ LÓPEZ** • Mujeres y viajeras: un doble reto existencial. *Las mujeres y sus relatos de viajes: viajeras de los siglos XIX, XX y XXI*. **MARÍA ALEJANDRA MUÑOZ ORTIZ** • Mujeres en la prensa literaria mexicana de los siglos XIX y XX. *La palabra y los días. Mujeres en la prensa literaria mexicana de los siglos XIX y XX* **JESÚS ARMANDO GUTIÉRREZ VICTORIA** • Todo y nada. Markus Gabriel y Graham Priest. *Todo y nada* **JESÚS RUIZ POZO** • Sobre las autoras y los autores.

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO

