

REBELIONES DEL LENGUAJE DEL LENGUAJE EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS

**DESVÍOS Y DISRUPCIONES SEMIÓTICAS,
TACHADURAS E ILEGIBILIDAD LITERARIA**

JORGE ARROITA (COORD.)



EQUIPO EDITORIAL

Dirección

Jorge Arroita (Universidad de Salamanca)

Secretaría

Marina Capasso (Universidad de Salamanca)

Coordinación interseccional

Claudia De Medio (Università degli Studi di Torino / Universitat de Barcelona)

María Hernández Rodríguez (Universidad de Valladolid)

Equipo editorial

Álvaro Arango Vallejo (Universität Bonn)

Carmen Belén Carmona Gil (Universidad de Granada)

Andrea Carretero Sanguino (Universidad Complutense de Madrid / Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»)

Mónica Casado Folgado (Universidad de Salamanca)

Carlos Cazares (Université Paris 8 Vincennes - Saint Denis)

Jara de Domingo Murillo (Universidad Complutense de Madrid)

María Helena Fernández Serrano (Università di Pisa)

Garazi Folio Gallaga (Universidad Complutense de Madrid)

Joan Antoni Forcadell (Universitat Autònoma de Barcelona)

Daniela Fuentes Aja (Universidad de Salamanca)

Jose Manuel Llopis Piquero (Universidad de Santiago de Compostela)

Jorge Marín Blanco (Universidad de Málaga)

Isabel Marqués Pedraza (Universidad de Málaga)

Julie Martz (Université de Strasbourg)

Maravillas Moreno Amor (Investigadora independiente)

Gabriela Ortega Martín (Universidad de León)

Jesús Miguel Pacheco Pérez (Universidad de Murcia / Fundación Séneca)

Clara Siminiani León (Université de Strasbourg / Universidad de Alcalá)

María Sotelo Rodríguez (Universidad de Valladolid)

Andrea Venerina (Università degli Studi di Firenze)

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL

Ángel Abuín González (Universidade de Santiago de Compostela, España)

Natalia Álvarez Méndez (Universidad de León, España)

Josefa Álvarez Valadés (Le Moyne College, Estados Unidos)

Marina Bianchi (Università degli Studi di Bergamo, Italia)

Juan Manuel Carmona Tierno (Universidad de Sevilla, España)

Diana Castilleja (Vrije Universiteit Brussel / UCLouvain Saint-Louis Bruxelles, Bélgica)

Jaime Céspedes (Université d'Orléans)

Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)

Sergio Fernández Martínez (Universidad de Burgos, España)
Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona, España)
Clea Gerber (Universidad Nacional de General Sarmiento / Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Javier Huerta Calvo (Universidad Complutense de Madrid, España)
Guillermo Laín Corona (Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED)
Teresa López-Pellisa (Universidad de Alcalá, España)
Audrey Louyer (Université de Reims Champagne-Ardenne, Francia)
Ivette Martí Caloca (Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico)
Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia)
Jaume Peris Blanes (Universitat de València, España)
Adolf Piquer Vidal (Universitat Jaume I, España)
Carolina Pizarro Cortés (Universidad de Santiago de Chile, Chile)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante, España)
Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel, Suiza)
Fernando Sanz-Lázaro (Austrian Academy of Sciences)
Sabine Schlickers (Universität Bremen, Alemania)
Valeria Stabile (Università di Bologna, Italia)
María Isabel Toro Pascua (Universidad de Salamanca, España)
Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco UPV/EHU, España)
Maria Teresa Vera-Rojas (Universitat de les Illes Balears, España)
Sultana Wahnón (Universidad de Granada, España)
Christian Wentzlaff-Eggebert (Universität zu Köln, Alemania)

ÍNDICE

Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas	
JORGE ARROTTA	6-26

MONOGRÁFICO

Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia	
JULIO PRIETO	27-68
Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)	
MARTA CABRERA INIESTA	69-92
«Hola hola dieu hola deu mío». Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en <i>Mi paese salvaje</i> de Ángela Segovia	
BÁRBARA ARANGO SERRANO	93-114
Unidad poético-ritual y palimpsesto en <i>Las armas molidas</i> de Juan Ramírez Ruiz	
VICTOR VIMOS	115-134
Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en <i>Naufragios</i> de Alvar Núñez Cabeza de Vaca	
JOSÉ AGUSTÍN SILVA ALCALDE	135-153
Silencios, ambigüedad y construcción del significado: un estudio pragmático de <i>San Manuel Bueno, mártir</i>	
ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ	154-168
Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's <i>Testimonios sobre Mariana</i> through Irigaray, Cixous, and Crenshaw	
NOOPUR JHA	169-183
Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en <i>La saga/fuga de J. B.</i> de Gonzalo Torrente Ballester	
SARA SPERANZA	184-204
Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo	
BEATRICE CALENDIA	205-225
El lenguaje errante de la bohemia. <i>Nosotros dos</i> (1966) de Néstor Sánchez	
ELIZA GUMULAK	226-246
Borriones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital	
VERONIKA BÍLKOVÁ Y LILLYAM ROSALBA GONZÁLEZ ESPINOSA	247-261

MISCELÁNEA

La metáfora del círculo en los relatos de Jorge Luis Borges	
KARINA BORISOVA	262-276
Violencia y testimonio en <i>Los años del tropel</i> (1985) y <i>Desterrados. Crónicas del desarraigo</i> (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano	
ALEJANDRO ISIDRO GÓMEZ	277-300

EDICIONES CRÍTICAS DE TEXTOS BREVES

«La muerte de IA», de José María Merino	
Edición de ANDREA VENERINA	301-315

ENTREVISTAS

- Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje
AUDREY LOUYER Y CLARA SIMINIANI LEÓN 316-334

RESEÑAS

- Carmen Fernández-Daza Álvarez e Isabel María Pérez González, *Carolina Coronado, un siglo en rotación*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2023, 947 pp.
JOSÉ ANTONIO OLMEDO LÓPEZ-AMOR 335-339
- Irati Calvo Martínez, Fran Contreras, Beatriz Ferreira Ribeira, Eleni Oikonomou y Oier Quincoces, *Continuidades, intersecciones y desvíos. Nuevas perspectivas en la investigación literaria*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2025, 256 pp.
MAIDER GONZÁLEZ ORTEGA 340-343



**DEL BALBUCEO A LA TACHADURA. ESTÉTICAS DE LA
INDETERMINACIÓN, LA ILEGIBILIDAD, LA AMBIGÜEDAD Y EL
SILENCIO EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS**

**FROM BABBLING TO ERASURING. AESTHETICS OF INDETERMINATION,
ILEGIBILITY, AMBIGUITY, AND SILENCE IN HISPANIC LITERATURES**

JORGE ARROITA

<https://orcid.org/0000-0002-4131-8803>

jorgegfa@usal.es

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La palabra, permanentemente puesta en roce
con otra u otras palabras, habrá de dar
como resultado la diseminación
de la significación hasta hacer
que sea una tarea
imposible la labor de recogida
(Blesa, 2012: 214).

Los principios básicos de la comunicación lingüística —y, por ende, de la literaria—, suelen ser tanto proyectados como percibidos desde una lógica comunicativa que busca, en última instancia, una coherencia medianamente racional, una forma de expresión inteligible y una determinada consistencia unitaria, tanto sobre su progresión textual como entre sus distintos elementos intratextuales. No obstante, dentro del campo literario, el lenguaje no es siempre empleado con una función plenamente comunicativa o *monológica* —como sí ocurre con lenguajes más denotativos, como el científico o aquel que usamos pragmáticamente en nuestra vida cotidiana (Lotman, 1970; Kristeva, 1981)—, sino que está sometido a algún tipo de «individualización», «extrañamiento» o «desvío» (Shklovski, 1917) que no se orienta del todo hacia una función comunicativa, una coherencia clara o un fin explícito y unitario,

llegando el discurso textual incluso a fracturarse o replegarse contra sí mismo. Estos fenómenos disruptores del sentido —en tanto que rupturas o desvíos semióticos— pueden concebirse como rasgos generales del lenguaje literario o el lenguaje poético bajo distintos modos y grados —en contraposición a otros subsistemas lingüísticos—; mas también como mecanismos específicos que explotan estas posibilidades latentes y engloban una gran cantidad de prácticas textuales que llegan a atentar contra su propia condición como discurso comunicativo para negarse, contradecirse o emborronarse, ponerse en duda o rebelarse frente a los principios y fines para los cuales acostumbra el lenguaje a ser dispuesto en nuestro mundo cotidiano, enfocados en «una voluntad de llevar la escritura a sus límites, de recorrer los puntos de tensión por los que ésta se des-sutura y es puesta *fuera de sís*» (Prieto, 2016: 13). Una vía negativa que atenta contra principios cerrados o unificantes y que puede derivar en la indeterminación, la opacidad u oblicuidad semántica, la inconsecuencia lógica o incluso su propia ilegibilidad como sistema semiótico, desde un punto de vista formal, pero también estético, axiológico, ético e incluso político —es decir, correlacionando potencialmente la dimensión formal con los aspectos de contenido—.

En suma, estos mecanismos se confrontan con los principios teleológicos y pragmáticos de la comunicación normativa, entendidos en tanto que *teleodynamics* (Deacon, 2025): es decir, una motivación teleológica —destinada a un fin, y por tanto eminentemente pragmática, funcional—, «features that make information a useful concept beyond mere signal fidelity: its relationship to the world (reference) and its relevance to a user (meaning or significance) [...] defined relative to an expected reference or use, which makes it a function of interpretation» (2025: 3, 8) destinada a un propósito más denotativo y previsible, a una interpretación coherente y ostensible por parte del lector. Sin embargo, esto no sucede siempre así: en ocasiones, ese mismo lenguaje, que en otros casos hubiera servido a una función cohesiva, teleológica y utilitaria, se *rebela* contra sí mismo —es decir, contra sus propósitos comunicativos originarios—, y a través de dicha rebelión, el texto es también capaz de *revelarnos* algo que no podría emerger a la superficie de otra forma, desestabilizando con ello nuestros esquemas preconcebidos y nuestros horizontes de expectativas asumidos (Jauss, 1987). Por lo tanto, debemos preguntarnos: ¿qué ocurre cuando esta función teleológica se encuentra anulada o subvertida? ¿Por medio de qué tipo de mecanismos, tanto lingüísticos como formales, puede un texto lograr este tipo de efectos? ¿Qué diversidad de herramientas podemos concebir a este respecto, y en qué se asimilan o divergen? ¿Qué implicaciones sociopolíticas son capaces de atesorar, y cómo pueden correlacionarse forma

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

y contenido bajo ellos? A estas, entre otras posibles preguntas, es a las que este texto y el resto de artículos de este monográfico («Rebeliones del lenguaje en las literaturas hispánicas: desvíos y disrupciones semióticas, tachaduras e ilegibilidad literaria») buscan dar respuestas, o en su defecto plantear nuevos interrogantes para su posterior estudio —ya sea desde una vía teórica, práctica o intermedia—, ofreciendo con ello un diverso plantel de aproximaciones a este tipo de mecanismos, que demuestran la alta gama de posibilidades e implicaciones subyacentes a ellos. En cualquiera de los casos, lo que debemos tener claro ante este tipo de fenómenos discursivos es lo siguiente: «La lectura debe aceptar la existencia de hiatos y de huecos que no pueden ni deben ser reparados ni rellenados [excepto con su misma interpretación como elementos semióticos] [...] Debe sobrevolarlos, aceptar su existencia como un hecho en sí mismo significativo que dice desde su callar con una lengua que se quiebra a cada paso» (Molina Gil, 2018: 458).

Como punto de partida, lo que está claro es que cualquier forma que implique una *rebelión del lenguaje* contra los usos y funciones antes señalados, también conlleva inevitablemente algún grado de *ilegibilidad* (Blesa, 2011; Prieto, 2016), entendida en sentido amplio: es decir, de impedir que el lenguaje literario empleado —y, en general, la significación de la obra— puedan ser leídos de forma completa, directa, clara, coherente o unitaria. Sin embargo, como se irá analizando en el transcurso de las siguientes páginas, este concepto es sumamente amplio y proteico, dado que la noción de «lo ilegible» engloba una notable cantidad (1) de *grados de ilegibilidad*, de modo que puede haber textos más o menos legibles (cuantitativamente), y la forma de alcanzar estos grados depende también, en primera instancia, de los mecanismos empleados; (2) de *modos de ilegibilidad*, que —en relación con lo anterior— se referirían a la divergencia en el tipo herramientas y estrategias utilizadas para alcanzar dicho (variable) efecto o magnitud, generando además distintos tipos de implicaciones hermenéuticas y axiológicas; y (3) de *efectos de lo ilegible*, en tanto que la combinación de las dos variables precedentes llevaría, en última instancia, a diferentes manifestaciones receptoras —de orden cognitivo, hermenéutico y emocional— desde las cuales dicha ilegibilidad se determinaría, finalmente, en un efecto gradual y diferencial que repercutiría en la interpretación de la obra, e incluso en nuestra valoración del lenguaje, nuestra percepción de la esfera social o nuestra propia seguridad en la realidad externa y sus

formas de representación¹. Asimismo, bajo esta eje debemos concebir, de cara a entender estos fenómenos literarios con la mayor precisión y completitud posible, una triada semiótica fundamental, la cual atraviesa todo tipo de análisis literario: la *intención* (autorial), la *función* (textual) y el *valor* (receptivo). Aparte de todo esto, hay una cuestión capital a resaltar:

Importa destacar que solo se da lo ilegible si puede —y somos conscientes— *ser leído*, es decir, si partimos de la convicción de que algo podría leerse en él.

Grado cero de la significación, si lo legible nunca es el procesado consciente de una grafía descifrable, lo ilegible no es tampoco lo contrario. No se trata tan solo de una borradura del contenido, de una indefinición de la letra, de un accidente de la lógica o de desvanecimiento imprevisto de la elocución. No es un descuido ni un ruido inesperado en el camino comunicativo. Obedece a una intencionalidad prevista, diseñada, por lo menos en su vertiente contemporánea y fácil de detectar por el escándalo de su presencia en la página; porque quiere hablar, y mucho, de la pérdida de significación, reducida a despojo o huella, cuando simultáneamente no comporta el extravío absoluto de su posibilidad (López Parada, 2020: 179).

Partiendo de esta intencionalidad, directamente relacionada con diversos fenómenos culturales que —especialmente a partir de la modernidad artística del siglo XIX— han ido conllevando un progresivo aumento estadístico en cuanto a estos procedimientos, la siguiente pregunta es: ¿cómo puede lo ilegible *ser leído*, y qué implica este oxímoron? Lo primero es que estos mecanismos pueden mostrar, por medio de una inversión o una contradicción interna, la misma arbitrariedad del signo —y de la palabra (*parole*), entendida también como lenguaje y como discurso, desde una lógica posestructuralista (Bajtín, 1963, 1981; Kristeva, 1967, 1981)—. Dicha arbitrariedad, además, desembocaría en una *différance* (Derrida, 1968) constitutiva de esa expresión lingüística (subvertida), que haría implosionar su referencialidad, desvelaría sus estructuraciones culturales aprehendidas y serviría a una diversa nómina de procesos deconstructivos², poniendo en movimiento otra serie de diferencias (contrastivas) en pro de desestabilizar, remover y hasta reconstruir nuestros esquemas inferenciales y nuestros modelos de conducta, valor o utilidad. Mas no solo eso, sino también permite dispersar, a modo de *opera aperta* (Eco, 1962), las posibilidades semióticas y hermenéuticas de aquellos textos en los que estos mecanismos cobran cierta

¹ Escapando, por tanto, de aquellas concepciones que consideran este tipo de mecanismos como algo meramente «ensimismado» o «introvertido», desechando sus implicaciones «extrovertidas», aquellas que escapan del circuito inmanente del texto o la literatura para alcanzar la realidad (social).

² Un notorio ejemplo a este respecto es el «teatro del absurdo», donde —frente a la lógica pragmática que había tendido a caracterizar lo teatral— romper con la coherencia racional y utilitaria del discurso permitió acercarse a reflexiones existenciales y metafísicas desde otro prisma, centrado en la imposibilidad de una comunicación fructífera y completamente inteligible entre ambos interlocutores, una crítica a los anhelos de trascendencia o plenitud existencial, una deconstrucción de nuestras estructuras intencionales y las funciones sociales normativas, o un juicio (crítico) sobre la artificiosa racionalidad que solemos asociar a nuestra expresión.

relevancia, tanto cuando ocurre de forma contextual como —sobre todo— cuando lo hace de forma estructural. Es decir, no atendemos solo a dispositivos críticos o deconstructivos, sino también a estrategias propositivas, capaces de gestar e incluso explorar nuevos sentidos a partir del quiebre de los ya conocidos:

Illegibility offers us ample possibilities for reading and creation because it is not restricted by an absolute and transparent signification [...] Within the illegible, the sign is knotted onto itself, and entwined with the impressions, emotions and connections that it invites. At the same time, the poetics of illegibility lies in the semantic distance between the sign and its meaning. It is in the unraveling of the resulting knot that felt meanings emerge (Blanco Santini, 2017: 79-80).

Por lo tanto, esa ausencia de «transparencia» semiótica provoca que los significantes lingüísticos se revuelvan contra sí mismos para generar nuevas capas de significación —imposibles de alcanzar mediante otros mecanismos más denotativos— que gestan un «valor agregado», variable y polifacético, a partir de dicha «distancia» entre significante-significación. Esto, en suma, conlleva un repliegue subversivo —y en ocasiones completamente antitético, como es los casos más extremos (tachaduras)— de la textura verbal bajo su propia estructura significativa, una suerte de desborde donde el lenguaje se contradice pero también se contiene a sí mismo, e incluso supera su propia inscripción como signo lingüístico para alcanzar, no solo aquel «grado cero de la significación» (López Parada, 2020), sino también una desviación constituyente que supone un aumento exponencial de sus posibilidades hermenéuticas. Esto nos lleva hacia la noción de *desvío*, correlacionada con las de *extrañamiento* y *desautomatización*: «[e]ste soporte básico común se ha encontrado en la noción de *desvío*, toda vez que tropos y figuras suponen una modificación y apartamiento de la norma lingüística común [...] también, y sobre todo, es desvío con finalidad *estética*, tendente a rescatar al receptor de la indiferencia» (Pozuelo Yvancos, 1980: 95-96).

Podemos añadir a las reflexiones de Pozuelo Yvancos que estos mecanismos no solo poseen un «carácter estético», sino axiológico e incluso sociopolítico —tal y como indica Diego Zorita-Arroyo (2025)—, de modo que en muchas ocasiones se correlacionan los procedimientos formales con aspectos de contenido o determinadas cuestiones políticas o ideológicas, atentando así contra ese (falso) carácter hermético de la *logofagia*, que puede expandir sus valores e implicaciones sociopolíticas más allá de los márgenes (meta)literarios. Todo esto nos lleva hasta estrategias discursivas que buscan decir menos para decir más, tanto como —en ocasiones— denotar mediante el callar la importancia de alzar la voz.

Aparte, podemos concebir una gran nómina de procedimientos semióticos —propios de todos los géneros literarios— para llevar a cabo este tipo de mecanismos y efectos,

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

que abarcan desde herramientas más específicas a otras más amplias y englobadoras, tanto como su división en distintas categorías aspectuales que transitan de la *intencionalidad* (axiológica) al *mecanismo* (semiótico), y por último al *efecto* (hermenéutico). Vicente Luis Mora, en concreto, distingue tres modalidades generales, entre las cuales podremos hallar todos los procesos que se expondrán consiguientemente, que serían: «[l]o *invisible* (que es aquello que está, pero de forma ilegible, en el sentido de que no puede verse, *pero sí leerse* en cuanto puede *ser interpretado*)»; «[l]o *visible legible pero inextricable* [...] que, a pesar de ser claro, se resiste a la interpretación y/o al entendimiento en un sentido tradicional»; y «[l]o visible *ilegible*, que comparece tachado, borrado, raspado, superpuesto o borroso ante nuestros ojos» (2016: 101-102). Entre otras posibilidades —que se dejan en manos del lector—, podemos hallar los siguientes, los cuales cuentan con notables diferencias entre ellos, variaciones aspectuales, distintas concepciones internas de cada uno, inclusividad de unos bajo otros o derivaciones circunstanciales de unos a partir de otros, etc. En concreto: ilegibilidad, ambigüedad, elipsis, silencios, contradicciones, negatividad, ironías, tautologías y repeticiones, lenguajes errantes y “malas escrituras”, circunloquios y devaneos (escriturales), incongruencia y absurdismo, balbuceo, desvíos lingüísticos y opacidad poética, logofagia, anacolutos, borrones, tachaduras, indeterminación y entropía (lingüística), o incluso los dispositivos metaficcionales, metaliterarios —donde debemos incluir la intertextualidad y la interdiscursividad— e intermediales/transmediales.

Antes de nada, es necesario realizar un breve repaso por el concepto de *desvío lingüístico* dentro de los fenómenos poéticos. Este tipo de desvíos —generalmente líricos, aunque no solo— pueden ser de muchos tipos, siendo los más básicos y conocidos los de carácter analógico; así como, más en general, aquellos recursos semióticos relativos a la *ambivalencia* o *bivocalidad* (Kristeva, 1981), *polivalencia* (Segre, 1984) u *oblicuidad semántica* (Riffaterre, 1984) del lenguaje (poético). Con todas estas teorizaciones, en suma, estaríamos apelando a «la incapacidad de un sistema lógico de base cero-uno (falso-cierto, nada-notación) para dar cuenta del lenguaje poético [...] [pues este se conforma] a partir de una lógica poética, en la que el concepto de potencia del continuo englobaría el intervalo de 0 a 2, un continuo en el que el 0 denota y el 1 es implícitamente transgredido» (Kristeva, [1981] 2001: 196-197). Por otro lado, de los tres procedimientos señalados por Riffaterre en cuanto a su concepto de *oblicuidad semántica* (1984: 10), en los casos de *logofagia* —centrales tanto para este estudio como para el propio monográfico— atenderíamos al segundo de ellos: la «distorsión del sentido». Los otros dos serían «desplazamiento», que sí apelaría a la noción de *desvío*, englobando

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

fenómenos analógicos de distinto tipo —comparación, metáfora, símbolo, alegoría, etc.—, y la «creación de sentido» emergente. Correlacionando este aspecto genérico de los fenómenos poéticos con lo subrayado en cuanto a este tipo de mecanismos (generales), se «subraya de nuevo el principio de la desautomatización. El lenguaje poético tiene necesidad de desvincularse de su referente objetual y redescubrir, mediante el relieve del signo [...] una nueva realidad —la de la palabra—, no automatizada en tanto desgajada de su objeto de representación estético» (Pozuelo Yvancos, 1980: 105).

Ya fue señalado que la *ilegibilidad* es sumamente amplia y puede tener muchas formas y grados de ser llevada a cabo. Uno de ellos es precisamente la *ambigüedad*, otra herramienta fundamental en este tipo de textos —o más bien, de fragmentos textuales/discursivos—, que también responde a diferentes estrategias (Bauer y Zirker, 2024): y sí, en esta ocasión estaríamos hablando de un mecanismo (más) específico, aunque también con múltiples caras o formas de ser llevada a cabo. En concreto, lo ambiguo siempre implica una polivalencia signifiante, pero no toda polivalencia semiótica es fruto de la *ambigüedad*: para que se genere este fenómeno —que siempre deviene en un efecto receptivo, aunque cuente también con (diversos) mecanismos discursivos que lo provocan o potencian—, es preciso que dicho fragmento textual cuente con un detrimento o reducción notable de su capacidad denotativa más directa, de forma que en el mensaje esté inscrita su propia indeterminación —semántica, en este caso—. En todo caso, ante fenómenos más amplios de *indeterminación semiótica*, podemos hallar efectos consecuentes de *ambigüedad semántica*, donde hay dos —o más— significados latentes ante una expresión concreta, o incluso ante un elemento o aspecto textual, una consecución lógica bajo una progresión discursiva más general, o una obra al completo —volviendo a la noción de *opera aperta*—. No obstante, también debemos separar esta *ambigüedad* (intencionada) de una mera difuminación o polivalencia de sentido, pudiendo sistematizar y predeterminar sus propias interpretaciones:

mientras las obras abiertas a múltiples interpretaciones carecen de un centro de orientación, la obra ambigua posee centros marcados que polarizan los datos y crean sistemas mutuamente excluyentes. Es decir, la obra abierta no tiene una forma determinada, pero una ambigua se presenta con una fuerte determinación formal y, además, demanda una elección interpretativa también excluyente (Benítez Andrés, 2022: 47).

Asimismo, lo ambiguo estaría correlacionado con otra cualidad más general que podríamos llamar *opacidad*, y un fenómeno —también más general, que media además entre lo escritural, lo textual y lo receptivo— relativo al aumento de la *entropía informativa* (Shannon, 1948), *lingüística* o *literaria* (Lotman, 1970), magnitud que supondría la incapacidad o dificultad

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

del lector/receptor para poder decodificar de forma sintética, ordenada u homogénea la información subyacente a un enunciado lingüístico (o texto) determinado. La noción precedente también tiene relación —indirecta, aunque cercana— con la *contradicción*, que entiendo aquí, a diferencia de la *ambigüedad* —aunque en correlación con ella, al menos en ciertos casos—, en tanto que dos términos o posibilidades de sentido adquieren un valor contraposicional que genera determinadas implicaciones hermenéuticas relacionadas con su posibilidad ontológica o epistémica. Debemos distinguir aquí el apelar a dos términos *contradictorios*, como «ser» o «no-ser» —que implica un dilema de elección de carácter veritativo o de valor con respecto a un objeto de estudio, sujeto de referencia o situación contextual espaciotemporalmente determinada, la cual depende también del sujeto que establece dicho juicio—, del hecho de proponer o situarnos ante una *contradicción* como tal (*de facto*). Este segundo fenómeno (proposicional y gnoseológico), por ejemplo, comprendería la conocida oración de Gorgias «lo que no es es». Esta aseveración, a diferencia del binomio «ser/no-ser», implica que *lo que no es* al mismo tiempo *es*, constituyendo una contradicción consustancial a dicha proposición lingüística que nos deja ante dos opciones hermenéuticas: que (1) ambas opciones sufren un proceso de neutralización donde una pasa a significar lo mismo que la otra —y viceversa—, por lo que sus diferencias se anulan en favor de su igualdad constitutiva. O que (2) estas se desdoblan en dos binomios jerarquizados, en función de sus implicaciones de valor superpuestas entre una y otra posibilidad epistémica —mediante cuatro opciones, en forma de cruz—, de modo que puede dilucidarse que: (2a) el ser engloba al no-ser y lo circunscribe bajo su propia dimensión constitutiva, anulando su posibilidad ontológica, de forma que pasa a interpretarse el no-ser como una mera versión negativa del ser —perdiendo así toda legitimidad—; (2b) lo mismo pero al contrario; (2c) el ser engloba al no-ser y lo circunscribe bajo sí mismo, pero sin anular su posibilidad ontológica, es decir, respetándolo como categoría epistémica posible —y no solo como mera negatividad—, pero que se halla subordinada bajo una primacía ontológica del propio ser; o (2d) lo mismo pero al contrario³. Por último, en este eje debemos también valorar los fenómenos apofáticos o de «negatividad poética» (Gibbons, 2008), que pueden hasta inscribirse en tanto que *logofagias* (Blesa, 1998), aunque apuntando a formas de expresar afirmaciones por medio de negaciones; lo cual tiene efectos, consecuencias e implicaciones

³ Cabe resaltar que se ejemplifica aquí sobre este dilema metafísico, dado que es ampliamente conocido —y por tanto, útil para realizar la explicación—, pero esto podría aplicarse a cualquier contradicción expresada (proposicionalmente) a partir de dos términos, entidades o posibilidades contradictorias. Además, a esto puede sumarse el aspecto temporal-evolutivo, sirviendo para otros debates de orden materialista.

disímiles al acto ilocutivo de afirmar, pudiendo abarcar una gama de significación más amplia y relacionarse con los mentados fenómenos de ambigüedad, contradicción, etc.

Yendo a fenómenos (literarios) más específicos, tendríamos la *elipsis*, que puede concebirse como una herramienta narrativa (diegética), o como una simple supresión de los contenidos predispuestos o esperables en un fragmento discursivo —sea de una cita, o de un discurso del que parece faltar algo, sobre todo cuando dicha elipsis se encuentra marcada, por ejemplo, con «(...)» o «[...]»—. Este mecanismo podría conllevar, como es lógico, un efecto de *ambigüedad* que le otorga una refracción de la semiosis textual, y enriquece sus posibilidades significativas al reducir su determinación signica y discursiva. Tampoco se debe confundir esta herramienta discursiva con el *silencio*, concepto proteico que englobaría gran cantidad de realidades, las cuales superan la inscripción lingüística: además, en muchas ocasiones las marcas logofágicas del texto, aparte de silencios —entendidos como pausas, brechas o incluso tachaduras— en la lectura, están correlacionados con otros *silencios sociológicos* de orden extraliterario: propios de la censura, la opresión dictatorial, las ausencias de los desaparecidos, u otras vertientes relacionadas con el silenciamiento femenino, colonial, post-humano o no-antropocénico, desde los cuales podemos entender que «[d]ecir y no-decir al mismo tiempo se convierte en un ataque directo contra el discurso del poder» (Molina Gil, 2018: 468). Otro mecanismo sería la *ironía*, la cual siempre deja un vacío de significación, al desdoblar su sentido entre la vertiente superficial de la expresión y el giro que la invierte o revierte para atacar esa misma concepción enunciada —que se muestra solo “en apariencia”, pero pasa a significar, si no lo contrario, su reverso—: esto nos lleva hasta el concepto de *ironía metaformal*, aquella que «revierte en la manera de decir, nombrar o contemplar el mundo» (Bagué Quílez y Rodríguez Rosique, 2013: 298) y nos devuelve a la «dimensión extrovertida» de estos actos discursivos —que puede aplicarse, en distintas formas y grados, a todos ellos—. Otro serían las *tautologías* o *repeticiones*, desde las cuales se genera una cierta *opacidad*, fruto de la reiteración —semántica o discursiva—, que atora la capacidad semántica de dichas palabras o el flujo semiótico de la oración, pero que es también capaz de gestar —en términos deleuzianos— diferencias a través de ese mismo acto recursivo, atendiendo (de nuevo) a un desdoblamiento entre la incapacidad de significar y la proliferación del sentido.

Otro dispositivo capital sería el *balbuceo*, que consiste —pudiendo emplear distintos mecanismos específicos de los antes mencionados, tanto como correlacionarse con el absurdo y la incongruencia expresiva— en devolver el lenguaje a un estadio más primigenio, propio de la niñez o de un estadio evolutivo más primitivo del *homo sapiens*, según lo cual se

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

gesta un discurso entrecortado y balbuciente, afianzado en la sorpresiva eficacia de su inexpressión; pero que también, gracias al potencial acanónico de estas formas de expresión, faculta los usos poéticos del lenguaje, la plurisignificación, la ambigüedad y los juegos rítmicos o fonéticos. Esto alude, por tanto, al «desconocer el lenguaje, extrañarse, asombrarse, sacarlo de la univocidad de la costumbre y del peso de la tradición, que circunscribe los significados» (Snoey Abadías, 2023: 93). También podríamos señalar aquellas derivas estilísticas donde el autor recurre a los circunloquios, los devaneos discursivos en círculos o sin parecer llegar a una significación clara o directa, así como las *escrituras errantes* (Prieto, 2016) o que se sustentan en su “mala escritura” —generando una *ilegibilidad* que, en este caso, no es producto de la tachadura, sino de concatenar el discurso de una forma contracanónica, anormativa o incluso transgresora con respecto a los estándares esperables de la buena expresión, inclusive la literaria—. Pero también la *incongruencia* y el *absurdismo literario*, al que ya apelamos al subrayar el teatro del absurdo, en su objetivo de atentar contra la omnipotencia de la racionalidad humana y sus promesas prometeicas, en pro de deconstruirla y alcanzar formas de significar y de entender el mundo más amplias, más diversas y menos falaces. Instaurando todas estas posibilidades, en definitiva, un «destierro autoinfligido de la lengua [...] [que] se significa en una crisis: la conciencia de la falta de un espacio dentro del lenguaje [...] el fracaso del yo frente al conocimiento: el sujeto es imperfecto y su lenguaje, más que llevar a la plenitud, conduce al balbuceo» (Ruiz Pérez, 2008: 188). Otro mecanismo más serían los *anacolutos*, que consisten en cortar una frase —o en su versión más extrema, una palabra, transitando hacia la *apócope*—, funcionando de forma similar a una *elipsis* (discursiva), pero solo sucedida al final de un enunciado, y por tanto volviendo a correlacionarse con lo ambiguo, la indeterminación, la entropía lingüística, etc.

A esto debemos añadir las rupturas de la diégesis, de la linealidad o de la autoría llevadas a cabo por medio de procesos metaliterarios: en concreto, intertextuales, metaficcionales e intermediales/transmediales, los cuales hacen estallar el proceso lineal de lectura, sacando a la luz su propio carácter ficcional/literario. La intertextualidad, al referenciar otros textos, nos recuerda su eminente carácter literario —y, por tanto, ficcional— y devuelve lo literario sobre su propio circuito significante para comunicar a partir de lo previamente dicho —de forma superposicional—, generando así interesantes procesos de interrelación, transformación y apropiación que permiten, además, la «suspensión de la incredulidad» (Coleridge, 1817) como ficciones. Lo mismo hace la metaficcionalidad, pero con respecto a la propia diégesis del texto, permitiendo observarla como un producto

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

ficcional a través de la transgresión, del quiebre o del cortocircuito de sus niveles diegéticos, generando un *reflejo* de su artificialidad, o incluso una (*auto*)*reflexión* sobre sus propias condiciones ficcionales (Pardo García, 2017). A ello se suma el componente transmedial o intermedial de ciertos textos, el cual ejerce una función similar, expandiendo los mecanismos intertextuales a relaciones más abarcadoras, tanto como recalando —gracias a la inclusión de imágenes dentro del texto— su propia condición como producto artístico prefabricado. Podemos hallar esta condición, incluso en el propio acto de tachar: «La exploración de la tachadura, en tanto componente supuestamente esencial del medio escrito, no conduce, sin embargo, hacia su aislamiento y purificación frente a las otras artes, sino que, más bien, ilumina su carácter intermedial. Allí conviven tanto imagen como sonido y sentido» (Zorita-Arroyo, 2025: 83).

También en relación con lo ambiguo tendríamos la noción de «error», que Ada Salas (2010) relaciona con lo periférico, lo marginal, los desvíos del lenguaje poético, los fenómenos de extrañamiento y las mismas tachaduras; y que debemos, asimismo, asociar con las teorías de la información, en torno a las nociones de «ruido» e «información» (Shannon, 1948; Weaver, 1969). Aplicándolas al campo literario podemos entender que la emergencia de estos dispositivos contracanonizados son una forma de generar un cierto ruido significativo, de modo que se obstruye la percepción normativa y la hermenéutica denotativa en pro de leer el texto de otra forma y, gracias a ello, indagar en su construcción como objeto lingüístico y ficcional, tanto como poder deconstruir las propias vías de expresión o representación del discurso oral y escrito. En suma, ante una correcta decodificación (hermenéutica) de dichos desvíos, interrupciones, indeterminaciones y tachaduras, se puede acceder a otro nivel de lectura donde ese ruido se convierte en información novedosa, repercutiendo de vuelta en la lectura de aquellos fragmentos —u otros textos— en los que no hallamos estas características: en este sentido, el *error* y el *ruido semiótico* (intencionados) son una forma de, en vez de únicamente obturar la lectura, poder sofisticarla y enriquecerla a través de métodos que serían imposibles de alcanzar desde una concepción positiva y directa del lenguaje.

Por último, tendríamos los fenómenos de *logofagia*⁴, dentro de los cuales podemos ubicar tanto los propios anacolutos y elipsis como las tachaduras y los borrones textuales, que implicarían la forma más radical —o al menos más directa— del lenguaje rebelándose contra sí mismo; no obstante, este concepto podría ampliarse fuera de una consumición más

⁴ Etimológicamente, la capacidad de «comer palabras» (*phagein, logos*), entendida además como la capacidad del lenguaje para, en un acto caníbal, ser capaz de devorarse a sí mismo.

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

“formal” de las palabras: es decir, a todos aquellos fenómenos previamente apuntados, relacionándolo con las propia *indeterminación lingüística* —aunque aquí lo reservemos para un acercamiento más específico, dejando el concepto precedente, junto al de *ilegibilidad* y el de *entropía*, para apelar a funcionamientos más generales y abarcadores—. En concreto, la *logofagia* implicaría una «reescritura sin escritura» (Blesa, 1998: 67) que permite entender estos procedimientos de tachadura o borrado —desde el manuscrito al texto impreso y digital, siempre dependiendo de las marcas, huellas o surcos dejados tras cada reescritura— como un *palimpsesto* que no responde a fenómenos intertextuales como tal, sino a una capacidad de *autorreferencia* y *recursividad* que nos hace retornar hacia el desdoblamiento del discurso sobre sí mismo, en espiral, de modo que «guarda en el inconsciente huellas [...] restos que además conforman una memoria sin recuerdo aunque sin olvido» (Blesa, 2012: 205).

Bajo estos fenómenos logofágicos, del lenguaje caníbal, receloso y anhelante de su propia (in)significancia, podemos hallar, de nuevo, otros mecanismos más específicos que atesoran sus respectivas divergencias y convergencias. Entre ellos, se incluyen estrategias formales como *elipsis discursivas* y *anacolutos*, así como otros fenómenos semánticos o discursivos de los antes presentados, como el balbuceo, la incongruencia, la indeterminación o la entropía resultante. Sin embargo, los dos más radicales en lo que a «devorar palabras» se refiere, son también los fenómenos más extremos en lo que respecta a implosionar el lenguaje contra sí mismo: los *borrones* y las *tachaduras textuales*, sobre los cuales es necesario anotar ciertos matices. El primero, que dependen notablemente del formato de escritura desde el cual sean desarrollados. No emergen a partir de la misma intención (autorial), tampoco atesoran la misma función (textual) ni generan el mismo valor (receptivo) aquellos textos en papel (manuscritos) en los que se han ido corrigiendo unas palabras sobre la tachadura de las anteriores, lo cual puede sostener un propósito más circunstancial, contingente y utilitario —propio de una reescritura “natural”—, desde lo que podemos observar «cómo sobre el nuevo texto se cierne la textualidad anterior y proyecta su sombra sobre él hasta transparentarse en mayor o menor medida en sus trazos» (Blesa, 2012: 206). Esto contrasta cuando aparecen estas marcas en un texto impreso que ha sido fruto de un (largo) proceso de edición previa, o incluso en versiones digitales que no busquen simplemente llevar el registro de otra versión antes manuscrita: cuestión que, de hecho, implica consciencia e intencionalidad, y por ello mismo suele otorgarles una función estética o axiológica más estructural —generalmente con un carácter más crítico o autorreflexivo—.

El segundo apunta, precisamente, a la distinción entre ambos conceptos, así como a diferencias entre distintas variantes intrínsecas en cada uno de ellos. Comenzando a la inversa, podemos diferenciar varios tipos de *tachaduras* —ya no dependientes del medio, sino de su propio modo de ejecución en el texto—: (1) aquellas en las que las tachaduras son gruesas y completas, de modo que no se puede observar siquiera el texto que subyace a ellas —un ejemplo serían los propios documentos censurados, o en su defecto ciertos juegos experimentales e intermediales que buscan una función crítica y deconstructiva con respecto a estos mecanismos—; (2) aquellas en las cuales algunas partes del texto se encuentran completamente tachadas, pero esto supone una forma de destacar otras partes del texto que *no* lo están, evidenciando un juego semiótico al suponer lo tachado a partir de lo no-tachado; o (3) donde la correlación entre algunas palabras o frases tachadas pero todavía legibles —tras un surco más leve que no oculta del todo la palabra—, permite inferir su sentido desde las no tachadas, generando dicho mecanismo determinadas implicaciones estéticas, axiológicas o sociopolíticas —casos que podemos hallar, por ejemplo, en *Alarma* (1975) de José-Miguel Ullán—; y por último, (4) aquellas en las que ciertas tachaduras, generalmente más puntuales, son representadas por medio de otro vocablo o marca textual, de forma que son completamente sustituidas y no se puede acceder (hermenéuticamente) a las palabras ausentes en el texto, de forma similar a lo que ocurriría con la primera opción, pero añadiendo el potencial de añadir un valor mediante la elección del signo suplementario —este caso podemos hallarlo en el poemario *La muerte me da* (2007), de Anne-Marie Bianco [Cristina Rivera Garza], donde se escoge la marca «[*Ilegible*]»—.

Por último, en cuanto a la distinción entre *tachaduras* y *borrones*, la cuestión recae en que las primeras —con excepción de las diferencias antes presentadas, que permiten tipificarlas de forma más clara— eliminan al completo la palabra, al menos en un sentido ontológico, aunque no sea del todo (*de facto*) y esta pueda todavía leerse; mientras que los segundos, en cambio, las difuminan en distintos grados, más relativos y difíciles de tipificar, cuyo caso más extremo desemboca, de hecho, en una tachadura completa o absoluta —es decir, una palabra o un fragmento textual completamente emborronado—. Por ello, este último mecanismo suele estar más relacionado con la escritura manual (en papel), razón de que —siempre que aparezcan en textos impresos/digitales— sus intenciones, funciones y valores suelen ser mucho más sutiles, relativos y difíciles de interpretar, pudiendo generar así un grado de entropía informativa mayor aún que su contraparte —las *tachaduras*—. Aparte, tal y como señalaba Zorita-Arroyo (2025), estas marcas en el texto poseen un carácter

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

también intermedial: es decir, atesoran un notorio potencial para mezclar las formas pictóricas —desde distintas vías— con los signos lingüísticos, e incluso difuminar sus límites, destituyendo la transparencia del signo en favor de su opacidad o de su transformación en otro tipo de estructuras semióticas más complejas, fluctuantes y heterogéneas, que ponen en duda la clásica diferenciación entre distintos sistemas sígnicos, así como el formato o las definiciones sobre qué podemos llegar a considerar como un texto literario.

Sobre estas y otras posibilidades, que transitan desde los dispositivos más formales hasta su derivación hacia la esfera sociológica, política y cultural —así como la correlación entre uno y otro aspecto—, se centran todos aquellos textos incluidos en este volumen monográfico, procurando un estudio —variado y polifacético, tanto en perspectivas teóricas como en el análisis de corpus prácticos, con textos que transitan del siglo XVI al XXI— en torno a las posibilidades, definiciones, funcionamientos e implicaciones de este tipo de mecanismos literarios y discursivos.

Este decimonoveno número de *Cuadernos de Aleph* lo abre —como padrino del mismo— Julio Prieto, con su artículo «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia». En él, atendemos a una correlación entre lo intratextual y lo extratextual, entre la experimentación formal y transmedial y los paradigmas sociopolíticos que les dan cabida o por los cuales se ven afectados. De esta manera, Prieto no solo presenta un estudio de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez, sino también —y a partir de ella— de la historia reciente de Latinoamérica, tanto cuanto sobre cómo esta misma obra (poética) supone una representación inequívoca —a pesar de que busque, precisamente, el *equivoco*— de las nuevas experimentaciones vanguardistas en la escritura latinoamericana desde finales del siglo XX, en las cuales la transgresión formal abandona el hermetismo para pasar a representar —y por tanto observar— su contexto sociopolítico *de otra forma*, renovada y crítica. De esta manera, *lo ilegible* se torna «productivo»: potencia de significación, de crítica sociopolítica y de reivindicación, haciendo que los juegos visuales de esta obra —en vez de inocentes— devengan en potentes mecanismos de subversión.

Seguidamente, Marta Cabrera Iniesta con «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», donde se analiza brillantemente cómo los procedimientos formales y metaliterarios desarrollados en los últimos poemarios de esta autora —que engloban desde la intertextualidad, mediante la apropiación y resignificación de versos de otros poetas, hasta la conversión de símbolos, tópicos y motivos tradicionales para hablar de dilemas tan actuales

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

como el racismo, el machismo o la inmigración en el Mediterráneo—, en verdad derivan hacia implicaciones éticas y sociológicas, demostrando de nuevo cómo la experimentación, las transgresiones formales y los juegos lingüísticos no tienen por qué aislarse en la inmanencia de lo intratextual o lo (meramente) metaliterario. Teniendo esto en cuenta, Cabrera Iniesta analiza cómo estas apropiaciones y *usos desviados* le permiten a la autora recoger dilemas y motivos precedentes, pero para reubicarlos y resemantizarlos sobre nuevos paradigmas y generar con ello determinados procesos de deconstrucción y desautomatización, destacando la transición desde sentidos idealistas, abstractos o grandilocuentes a concepciones más materialistas, éticas, propias de los (verdaderos) problemas del mundo cotidiano y centradas en la vulnerabilidad del sujeto en tanto que colectivo, perteneciente a un todo que va más allá de las razas, los géneros y las fronteras.

Con «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* de Ángela Segovia», de Bárbara Arango Serrano, entramos ya en el terreno del balbuceo, la experimentación lingüística que va tan hacia delante como hacia atrás, que transita entre lo experimental y lo primigenio, o entre el acercamiento a Dios y el alejamiento del lenguaje (normativo), o quizá entre la duda categórica sobre lo divino y la inmersión en el lenguaje (balbuciente). Desde estos dilemas, la autora trata cómo en el mencionado poemario, la *neomística* se ejecuta a través de la experimentación lingüística y su consecuente deconstrucción, pudiendo alcanzar un (nuevo) tipo de mística y ascetismo que se encuentra directamente relacionado con una excentricidad facultada por el abandono de la normatividad lingüística y el propio orden coherente del discurso en favor de un lenguaje afásico. Arango Serrano plantea así la posibilidad de alcanzar, mediante una «poética de la fragilidad» y un «ablandamiento de la lengua», una trascendencia apofática desde la rebelión lingüística y la *logofagia* que, antes que la unidad con lo divino, busca más bien cuestionar nuestras formas de representar el mundo y posicionarnos en él como sujetos semióticos.

Consiguientemente, Víctor Vimos nos presenta «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las armas molidas* de Juan Ramírez Ruiz», donde se combinan lo ritual y lo poético, los cimientos culturales del indigenismo americano y los europeos. Desde la antropología, las culturas indígenas, el estudio de los *ritos de paso* (Turner, 1975) y la reescritura de los procesos históricos propia del revisionismo y los estudios post-coloniales, el autor analiza cómo esta obra —también por medio de la experimentación, tanto gráfica como formal, y los juegos visuales, de forma similar a la obra estudiada por Prieto— enfoca dicho proceso de reescritura, en cierta forma transculturadora y performativa, a través de la figura del

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

Golondrino. Este es proyectado —dentro dicha unidad poético-ritual tensionada entre binomios que se ven (sintéticamente) rebasados— como una «entidad antiestructural» que pone en duda nuestras seguridades culturales y apela a la disolución de la subjetividad en el individuo (moderno): un personaje-palimpsesto que hibrida diferentes tiempos, espacios y rasgos culturales, encarnando asimismo distintos ciclos y crisis desde los cuales reconstruirse.

De transculturación también nos hablará José Agustín Silva Alcalde en «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», quien estudiará, a partir de los testimonios de esta (pseudo)crónica de viajes o (pseudo)relación de Indias, cómo el lenguaje empleado determina la interacción entre distintas culturas, así como permite doblegar o subordinar unas sobre otras, pero también —a pesar de ello— es capaz de hacerlas comulgar o entremezclar su propia idiosincrasia mediante la interacción continuada y la asunción de determinadas costumbres o rasgos culturales, hasta lograr así una mixtura sintética que las separa de su génesis originaria. Esto se observa en los *Naufragios*, texto que debiera haber sido crónica pero que, a causa de fallar en su misión, terminó convirtiéndose en uno de los grandes relatos experienciales sobre la asimilación cultural de los colonos españoles hacia las culturas precolombinas; donde el perspectivismo y la forma en la que se cuenta la historia atesoran un potencial clave para entender los procesos históricos de conquista, así como de asimilación y transculturación.

A continuación, «Silencios, ambigüedad y construcción del significado: un estudio pragmático de *San Manuel Bueno, mártir*», de Ana María Alonso Fernández, se dedica a observar esta conocida obra desde una nueva perspectiva, relacionada con la pragmática del discurso —desde las teorías de Austin, Grice y otros autores contemporáneos— para poner sobre la mesa cómo el protagonista de esta novela emplea la pragmática, construyendo silencios, ambigüedades e imposiciones discursivas (illocutivas y perlocutivas) que buscan mantener la estabilidad en el pueblo, aunque a través de la mentira y la manipulación. De esta forma, se aúnan discurso, sociedad, religión y cultura, para poder entender —desde esta nueva interpretación del texto clásico— cómo funcionan los procesos de enculturación por medio del lenguaje y su pragmática, destinados al control de la esfera social.

Noopur Jha expone el silenciamiento de las voces femeninas en «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous, and Crenshaw». A través de estas autoras y sus posicionamientos feministas, no solo se analiza el silenciamiento de la perspectiva femenina en esta obra, sino cómo todos estos «testimonios» son, en verdad, narrados por hombres que imponen su voz —es decir,

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

su discurso, y por tanto sus valores y su interpretación de la historia— sobre la de ella. Esto implica que, en vez de un simple silenciamiento, atendemos a una reescritura de su historia, y por tanto de su vida, cuestión que —desde el texto de Garro— puede extrapolarse a cualquier tipo de ámbito sociológico externo a lo literario: denotando cómo, de nuevo, los aspectos formales —en este caso narratológicos— se expanden hacia lo sociopolítico; en concreto, tratando la cuestión del discurso y el perspectivismo desde una óptica feminista.

Por su parte, en «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», Sara Speranza desglosa los complejos y herméticos juegos narrativos de este autor, bajo una diégesis donde los personajes-narradores se desdobl原因 y multiplican, donde se vuelve atrás y adelante en el tiempo y en la historia del pueblo, y donde unos personajes terminan afectando en el pasado y en el futuro de otros. Se observa, de esta manera, cómo los desvíos lingüísticos, las elipsis y las ambigüedades narrativas latentes en la novela se correlacionan, al mismo tiempo, con procedimientos metaficcionales que ponen en tela de juicio la propia construcción del texto como historia coherente y verosímil, mas también nuestras propias concepciones de la historia como producto lineal, coherente y continuado.

Beatrice Calenda, con «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», recupera este heterónimo de Antonio Machado para analizar cómo su discurso filosófico se encuentra cargado de antinomias y contradicciones que la llevan a reflexionar sobre la filosofía del lenguaje, la diseminación de la autoría, la deconstrucción de la racionalidad humana o de la lógica formal, pero que también suponen una retahíla de aprendizajes —es decir, cierta forma de didactismo, aunque obtusa y enrevesada— que sería imposible de transmitir desde una lógica más normativa y menos contradictoria o replegada.

De aquel *lenguaje errante* nos habla también Eliza Gumulak en «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», estudiando el potencial de *lo ilegible* dentro de la bohemia —hispanoamericana, en este caso, y más concretamente argentina—, como una forma de expresión que atenta contra la normatividad de época y defiende la contracultura, tanto como aquella *pose* con la que se ha caracterizado este estilo y esta estética (bohemios) desde mediados del XIX hasta mediados del XX. Desde esta obra, donde este modo de vida se torna también un modo de expresión —que se asimila pero también se diferencia con respecto a sus correlatos de mediados del siglo XIX y comienzos del XX—, Gumulak deriva dichos paradigmas a la bohemia argentina de dicha época, estudiando cómo estos condicionantes sociales transitan hacia una forma diferente de expresión lingüística.

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

Finalizan las investigaciones del monográfico Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa con «Borriones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital». Este último artículo aborda ya las tachaduras y los borriones textuales en su versión más pura y primigenia, estudiando los textos manuscritos de esta autora a partir de sus transcripciones digitales —realizadas por el Archivo Delmira Agustini—. Desde ellas, se analiza el contraste entre ambos formatos (papel/pantalla), observando además cómo la revisión de este tipo de textos —aquellas *reescrituras sin escritura* que anteceden al propio texto tal y como lo conocemos, en su versión impoluta e impresa o digitalizada— nos permite también re-visionar las elecciones y procedimientos escriturales realizados por autores actuales, mas también de épocas precedentes. Tanto es así que la investigación alrededor de este tipo de borradores, cargados de tachaduras, sustituciones y reescrituras previas al archivo final, facultan un más amplio y enriquecido estudio, no solo sobre las propias costumbres, particularidades y dejes estilísticos de los autores, sino también sobre el propio proceso de (re)escritura y sus variaciones cronológicas.

Como colofón último a los estudios presentados, este número también cuenta con una edición crítica de textos breves y una entrevista, en las cuales podemos hallar dos autores cuyas voces se han posicionado como unas de las más relevantes en el campo de la literatura hispánica, e incluso de la misma esfera de la literatura universal actual. En cuanto a la edición, a cargo de Andrea Venerina y titulada «“La muerte de IA”, de José María Merino», tenemos el primer acceso a un cuento inédito de este conocido y afamado autor español, Premio Nacional de las Letras Españolas en 2021. Acompañado de un lúcido análisis y una acertada recopilación bibliográfica por parte de Venerina —quien realizará un recorrido por el personaje consiguiente y otros heterónimos del autor, así como por sus distintas etapas y (micro)relatos, haciendo especial hincapié en los temas relacionados con el número, y en particular con los subyacentes a este relato—, en este cuento vuelve a aparecer uno de sus más renombrados personajes, el profesor Eduardo Souto, que protagoniza un extraño encuentro (epistolar) con una inteligencia artificial, situación que le servirá a Merino para problematizar sobre las emociones, el pensamiento y el lenguaje humano, así como de sus convergencias y diferencias con el de la IA, lo cual llevará a inesperadas consecuencias, tanto en cuanto a reflexiones, como mediante el uso del humor y de la ambigüedad. Con este texto, podemos observar en la práctica las mismas *rebeliones del lenguaje* y cómo estas se actualizan de época en época, llegando a la problemática de la razón artificial que se rebela contra *nosotros*, ¿o quizá de nosotros contra nuestra propia *humanidad*?

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

Por último, en la entrevista, que corre a cargo de Audrey Louyer y Clara Siminiani León, contamos con nada menos que la voz de una de las autoras más renombradas en el panorama literario actual: la narradora argentina Samanta Schweblin. Mediante una entrevista acanónica —como el propio número y los temas tratados en él—, titulada «Un latido precioso. Conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», y que cuenta con comentarios críticos a las palabras de la autora y una gran cantidad de citas —tanto suyas como de otros autores— de apoyo los contenidos conversados, Schweblin nos sumerge en los devaneos, las determinaciones y los límites del lenguaje literario, apelando a esa «porosidad» que ella misma nombra para dar cuenta de su propia concepción del horror. En esta extensa entrevista, pasaremos por las trampas del lenguaje y de la ficción, tanto como por sus bordes y sus desbordes; la «perfecta maquinaria» del cuento, los problemas de la circularidad y su falta de compatibilidad con Borges, su concepción del humor en la literatura, de la necesidad «construir para quebrar», de cómo lo importante no es lo monstruoso en sí sino su amenaza, o de su desapegado apego por lo fantástico, ¿en favor del realismo?; así como llegando a hablar de cómo se debe o puede contar un relato, o su final, y los efectos que esto conlleva en el lector. Y es que, a veces, *es mejor callar*; o, más bien, *dejarse atragantar*.

Partiendo de todas interesantísimas y tan relevantes investigaciones, con este monográfico hemos querido tanto proponer como cuestionar distintos acercamientos —tanto prácticos como teóricos— en torno a cómo pueden inscribirse en los textos y desarrollarse en el discurso literario estos desvíos y disrupciones semióticas que correlacionan la forma con el contenido, lo intratextual con lo extraliterario: entendidas como «heridas textuales, que dejan ver un contraste entre lo presente y lo ausente [...] que funcionan como formas de representar el vacío, la ausencia y la desaparición» (Llorente, 2024: 6, 11) por vías que nuestro lenguaje ordinario nunca nos hubiese permitido. Se entiende, por tanto, que «[e]l lenguaje logofágico, lejos de lo que podamos prejuzgar, no destruye las conexiones con lo real, sino que cimenta una relación en términos de opacidad y de conflicto, y no de reconocimiento; de quiebre y de traspaso» (Molina Gil, 2017: 74). En definitiva, gracias a revolverse contra su propia utilidad y sus significaciones o valores preestablecidos, las *rebeliones del lenguaje* nos permiten deconstruir críticamente esos cimientos semióticos sobre los que tratamos de sostener nuestra seguridad en lo real, la capacidad referencial para taxonomizarla y los anhelos por mantener la coherencia racional o el orden social a través de nuestro lenguaje y de nuestras ficciones: mas no siempre para atacarlos o ponerlos en tela de juicio, sino también para proponer nuevas formas de observar y representar nuestro mundo.

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis y RODRÍGUEZ ROSIQUE, Susana (2013), «La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente», *Bulletin of Hispanic Studies* vol. 90, nº. 3, pp. 295-310.
- BAUER, Matias y ZIRKER, Angelika (eds.) (2024), *Strategies of Ambiguity*, Nueva York, Routledge.
- BENEITEZ ANDRÉS, Rosa (2022), «Conscientemente ambiguos. Sobre algunos aspectos estético-cognitivos de la lectura poética», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 38, pp. 45-62.
- BLANCO SANTINI, Elvira (2017), «The Knotted Sing: Poetics of Ilegibility», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 6, nº. 1, pp. 59-81.
- BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BLESA, Túa (2011), *Lecturas de la ilegibilidad en el arte*, Salamanca, Editorial Delirio.
- BLESA, Túa (2012), «La escritura como palimpsesto (una forma de logofagia)», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 18, pp. 204-215.
- GIBBONS, Reginald (2008), «On Apophatic Poetics: Part Two», *The American Poetry Review*, vol. 37, nº. 2, pp. 39-45.
- KRISTEVA, Julia ([1981] 2001), *Semiótica I*, trad. José Martín Arancibia, Madrid, Editorial Fundamentos.
- LLORENTE, María Ema (2024), «La escritura de lo ausente. Tachaduras, veladuras, manchas y agujeros en la literatura mexicana contemporánea de ficción documental», *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 17, pp. 1-31.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2020), «El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad», en Selenia Millares (ed.), *La vanguardia y su huella*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-202.
- LOTMAN, Yuri ([1970] 1982), *La estructura del texto artístico*, trad. Vitoriano Imbert, Madrid, Ediciones Istmo.
- MOLINA GIL, Raúl (2017), «Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas», *Dirāsāt Hispánicas*, 4, pp. 59-77.
- MOLINA GIL, Raúl (2018), «Decir y no-decir: apuntes sobre poesía, silencio y logofagia en la España actual», en Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega (eds.), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*, Sevilla, Editorial Renacimiento, pp. 455-469.
- MORA, Vicente Luis (2016), «Del arte nihilista a la literatura tachada. Tachones, borraduras y reescrituras correctivas», en Isabel Durante Asensio, Ana García Alarcón y Miguel Ángel Hernández Navarro (eds.), *Contratiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*, Murcia, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), pp. 101-120.
- Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.

- PARDO GARCÍA, Pedro Javier (2017), «La reflexividad teatral del escenario a la pantalla», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º. extraordinario 2, pp. 409-436
- POZUELO YVANCOS, José María (1980), «Lingüística y poética: desautomatización y literariedad», *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. 37, n.º. 4, pp. 91-114.
- PRIETO, Julio (2016), *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- RIFFATERRE, Michael (1984), *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.
- RUIZ PÉREZ, Ignacio (2008), «Contra-escrituras: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y la subversión del modernismo», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 61, n.º. 2, pp. 183-196.
- SALAS, Ada (2010), *El margen. El error. La tachadura. (De la metáfora y otros asuntos más o menos poéticos)*, Badajoz, Diputación de Badajoz/Editorial Regional Extremeña.
- SNOEY ABADÍAS, Christian (2023), «La influencia de la vanguardia latinoamericana en la poesía española joven: *Nueve meses sin lenguaje*, de David Leo García, y *Los salmos fosforitos*, de Berta García Faet», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40, pp. 79-100.
- ZORITA-ARROYO, Diego (2025), «La tachadura como forma de compromiso estético. Un análisis a partir de las obras de José Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 37, n.º. 1, pp. 73-84.

Jorge Arroita (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.



**JUAN LUIS MARTÍNEZ Y LA NUEVA ESCRITURA LATINOAMERICANA:
ILEGIBILIDAD, POESÍA E HISTORIA**

**JUAN LUIS MARTÍNEZ AND THE NEW LATIN AMERICAN WRITING:
ILLEGIBILITY, POETRY, AND HISTORY**

JULIO PRIETO

<https://orcid.org/0000-0002-9300-8313>

juprie01@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: Este ensayo examina la poética de lo ilegible que pone en juego *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, explorando sus ramificaciones en la poesía chilena bajo la dictadura y sus vínculos con la «nueva escritura» latinoamericana de los años 70. A partir de este análisis propongo algunas ideas generales sobre la cuestión de la ilegibilidad en la intersección de literatura e Historia, y de manera más concreta sobre el papel que aquella jugó en el cambio de paradigma que tuvo lugar en los años 70 en el ámbito de la poesía política, en la que la retórica de la denuncia es sustituida por el trabajo con los silencios textuales y los cortocircuitos intersemióticos —un paradigma de larga resonancia hasta nuestros días, que se manifiesta de manera emblemática en la obra pionera del poeta chileno—.

Palabras clave: Juan Luis Martínez, estéticas del silencio, intermedialidad, poesía latinoamericana, totalitarismo, poesía política.

Abstract: In this essay I examine the poetics of illegibility at play in Juan Luis Martínez's *La nueva novela*, exploring its ramifications in Chilean poetry under the dictatorship and its links to the Latin American “new writing” of the 1970s. Based on this analysis, I propose some general ideas on the question of illegibility at the intersection of literature and history, and more specifically on the role it played in the paradigm shift that took place in the 1970s in the realm of political poetry, in which the rhetoric of denunciation is replaced by the interplay of textual silences and intersemiotic short-circuits —a paradigm that coalesces in the pioneering work of the Chilean poet, continuing to resonate to this day—.

Keywords: Juan Luis Martínez, aesthetics of silence, intermediality, Latin American poetry, totalitarianism, political poetry.

1. INTRODUCCIÓN

La portada de *La nueva novela* (1977) muestra unas casas removidas, un principio de derrumbamiento. La imagen es especialmente apropiada para un libro que irrumpe en la literatura con la fuerza demoledora de un seísmo: una cualidad *trepidante* —en el doble sentido de una potencia de temblor que sacude y nos descoloca, un percutir que conmociona— que recuerda la de ese otro acontecimiento movilizador de la lengua que fue *Trilce*. En la poesía latinoamericana del siglo XX quizá no haya dos obras comparables —dos obras tan radicalmente transformadoras— y ello en virtud de su específica apuesta por la ilegibilidad. Mucho se ha escrito sobre la obra seminal de César Vallejo en cuanto al origen de la poesía moderna en castellano, y en particular sobre el papel que juega en ella lo ilegible (Ortega, 2011; Prieto, 2016; Montalbetti, 2024; Casado, 2025). Menos conocida en general es la obra de Juan Luis Martínez, a pesar de que —a diferencia de *Trilce*¹— tuvo un impacto inmediato en sus contemporáneos, y muy en particular en el ámbito de la poesía chilena escrita bajo la dictadura. Si por su radical apuesta por lo ilegible ambas obras podrían verse como seísmos de efecto retardado —un retardo en gran medida inherente a la puesta en juego de una ilegibilidad—, en el caso de *La nueva novela* intervinieron circunstancias históricas que aceleraron la potencia de irradiación del artefacto. Las páginas que siguen se orientan a elucidar esas circunstancias y, de manera más amplia, proponen una reflexión sobre la ilegibilidad en el cruce de literatura e Historia, una «semiología de época» (Libertella, 1977: 95) que explora los modos en que lo ilegible determinó el cambio de paradigma constatable en la poesía latinoamericana en los años 70, y más concretamente, en las maneras de pensar su dimensión política.

2. POESÍA E HISTORIA: UNA SEMIOLOGÍA EPOCAL DE LO ILEGIBLE

La ilegibilidad podría considerarse, desde un punto de vista diacrónico, como un fenómeno ligado a la alternancia de los estilos, que obedecería a una dinámica interna a la evolución literaria —y así en todas las épocas habrían competido estilos claros y oscuros, con sucesivos

¹ «El libro ha caído en el mayor vacío», constataba Vallejo en 1922 en una célebre carta al filósofo Antenor Orrego (2002: 46). Todavía en 1950 una obtusa *Historia general de la literatura española e hispanoamericana* (Madrid, Aguilar, con sucesivas reediciones hasta 1972) considera la poesía de *Trilce* «descoyuntada, incoherente, ininteligible y absurda» y a su autor «otro poeta fracasado» (Brown, 1988: 267).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

momentos de auge y decadencia—. En términos de Wölfflin (1952) y de Eugenio d'Ors (1944), habría una eterna querella entre clasicismo y barroquismo, y así como en la poesía provenzal hubo un trovar claro (*trovar leu*) y un trovar oscuro, dificultoso o más hermético (*trovar clus*), a la claridad renacentista le seguiría la oscuridad barroca, y a esta las luces del neoclasicismo, a su vez relevadas por las rizadas penumbras del rococó, etc. Sin negar la pertinencia de este enfoque, la ilegibilidad puede considerarse, desde una perspectiva sincrónica, como un efecto de la relación de la literatura con su inmediato contexto sociohistórico —como una específica huella o reverberación, un determinado ángulo de incisión de la Historia en el texto literario—.

Si bien en la poesía del siglo XX no deja de actuar la dialéctica intergeneracional que renueva la eterna querella entre antiguos y modernos, produciendo alternancias entre estilos claros y oscuros análogas a las observables en otras épocas, lo cierto es que la poesía moderna está ligada desde sus orígenes a la noción de ilegibilidad y, de hecho, se diría que este es uno de sus rasgos distintivos (Friedrich, 1959; Casado, 2025). Así, más allá de la dialéctica de los estilos, habría un corte epocal entre una era clásica de la poesía que privilegiaría un “placer de los sentidos”, ligado a formas estables y a un paradigma de musicalidad armónica; y una era moderna caracterizada por la puesta en cuestión del sentido y por la emergencia de un paradigma de visualidad “disonante”, que cobra creciente importancia a lo largo del siglo XX. Ambas características, vinculables a lo que en términos de Didi-Huberman (2016) llamaríamos un «malestar en la representación», se dan de manera inaugural en *Un coup de dés* (1897) de Mallarmé, así como —en distinta medida— en esas dos obras emblemáticas de la modernidad poética latinoamericana que son *Trilce* y *La nueva novela*. Nótese que en esta definición de la poesía moderna la ilegibilidad no es tanto una cuestión de estilo, cuanto el efecto de un cambio cualitativo en la relación poema-mundo —una fisura en su capacidad de representación, una puesta en duda del vínculo “natural” entre las palabras y las cosas que obedecería a específicas razones históricas—. Así, más allá de la mayor o menor “claridad” u “oscuridad” de tal o cual poema, la ilegibilidad estaría en la estructura profunda de la poesía moderna: sería algo así como su código genético, a la vez que su horizonte de posibilidad.

La ilegibilidad ligada a un «malestar en la representación» sería entonces el vector histórico determinante de la poesía moderna. Lo cual no impide que ese vector estructurante pueda experimentar desvíos, suspensiones o interrupciones, y ello precisamente por la mutabilidad propia de los acontecimientos históricos. De manera general, podríamos decir que la ilegibilidad de los textos literarios —entendida como cualidad distintiva ligada a una

poética antes que como un defecto gramatical o estilístico— está relacionada con la erosión o la crisis de las estructuras de sentido epocales: con los metarrelatos sociales y culturales que conforman una trama epistémica que hace inteligible y habitable el mundo en un determinado momento histórico. Desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX — el periodo de eclosión de la poesía moderna— la ilegibilidad está asociada a la crisis de la razón ilustrada y al agrietamiento del discurso del progreso que sustentaba el capitalismo y el colonialismo de las democracias liberales. En la poesía latinoamericana del siglo XX, el vector histórico de la ilegibilidad, que se manifiesta en las obras fundacionales de la modernidad poética que surgen en la estela de las vanguardias históricas —*Trilce*, *Altazor*, *Residencia en la tierra*, *En la masmédula*—, experimenta una suspensión en los años 30, con la emergencia de los fascismos europeos y la reactivación del metarrelato de la revolución y el discurso marxista, una fuerte estructura de sentido que venía compitiendo con el discurso del progreso capitalista-burgués a lo largo del siglo XIX, instalada ahora sólidamente en Rusia desde el triunfo de la revolución bolchevique en 1917. El auge del discurso marxista y el horizonte epocal revolucionario que lo acompaña explican los sucesivos “aclaramientos” que experimenta la poesía de Vallejo y Neruda en los años 30, que se recarga de un nuevo sentido histórico; si bien, en el caso de Vallejo, aun en la poesía más comprometida con la causa revolucionaria —en los *Poemas humanos* o en *España, aparta de mí este cáliz*—, se diría que hay una tensión continua entre la ilegibilidad constitutiva de la poesía moderna y el nuevo vector de sentido que provee dicho discurso revolucionario.

Lo que podríamos denominar «razón marxista» es la estructura de sentido hegemónica en la poesía latinoamericana de los años 50 y 60, lo que no por casualidad coincide con el auge de la poesía conversacional y los distintos llamamientos a una poesía «comunicante» o «de la claridad» (Parra, 1958; Benedetti, 1972). Esta estructura de sentido se refuerza con el triunfo de la revolución cubana en 1959, lo que abre un horizonte revolucionario que atraviesa la poesía de la década del 60. Ese horizonte empieza a cerrarse con las dictaduras militares de los años 70; con la llamada “guerra sucia”, y la reemergencia del fascismo y el terrorismo de Estado como método de gobernanza en Latinoamérica. En ese momento se produce un abrupto colapso de la “racionalidad” del mundo: la premisa fundamental de la filosofía de la historia de Hegel, heredada por el materialismo dialéctico de Marx —que postulaba la revolución proletaria como corolario lógico e ineluctable de la implosión del capitalismo—, doblemente cuestionada ahora por el resurgir del terror fascista en Latinoamérica —apoyado por los EE.UU. como punta de lanza de un capitalismo que

lejos de dar señales de decrepitud se encamina a un devenir global— y la deriva totalitaria en los países donde triunfaron revoluciones marxistas (Cuba, Rusia, China). Este es el específico contexto histórico en el que aparece *La nueva novela* de Juan Luis Martínez, un momento en el que el agotamiento de la «razón marxista» y el ocaso de la era revolucionaria moderna — pues es el principio del fin de una era en Occidente y no sólo en Latinoamérica lo que anuncian las dictaduras del Cono Sur— converge con la crisis de la razón ilustrada y el vector de ilegibilidad constitutivo de la poesía moderna².

La reactivación de la ilegibilidad estructurante de la poesía moderna en *La nueva novela* permite establecer un vínculo directo con *Trilce*, primera obra en la que emerge plenamente el vector histórico de la ilegibilidad moderna en el ámbito hispanohablante. Los vasos comunicantes entre ambas obras por la vertiente de una poética de la agramaticalidad —una escritura ilegible o «errante» (Prieto, 2016)— son tan notorios como los que conectan los neofascismos latinoamericanos de los años 70 con los fascismos europeos de los años 30, con la crucial diferencia de que en los años 70 entra en crisis el discurso marxista que los contrarrestara en los años 30, a la vez que se produce un cierre epocal del horizonte revolucionario. Ello explica que *La nueva novela*, a pesar de la vocación de marginalidad de su autor, tuviera un impacto inmediato en la poesía chilena de su tiempo, en tanto que la recepción de la ilegibilidad de *Trilce* fue más tardía, en cierto modo retardada por el propio autor, al relegarla en aras de una poesía cargada de sentido revolucionario; un “aclaramiento” epocal que nunca se produjo en el caso de Juan Luis Martínez, quien se atiene a un paradigma de ilegibilidad consistente a lo largo de toda su producción: desde *La nueva novela* (1977) y *La poesía chilena* (1978), únicas obras que publicó en vida, a las póstumas *El poeta anónimo*, *Poemas del otro* y *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*. Esto no quiere decir que la poesía de Juan Luis Martínez no sea tan profundamente política como la de Vallejo, y ello justamente por la manera en que pone en juego una ilegibilidad. La relevancia de *La nueva novela*, como procuraré mostrar a continuación, radica en que supone un cambio de

² No deja de ser sintomático, en ese sentido, el caso del poeta hispano-mexicano Gerardo Deniz —pseudónimo de Juan Almela Castell—, nacido en Madrid en 1934 e instalado desde los siete años en México, donde desarrolló toda su carrera literaria. Tiene algo de emblema epocal el hecho de que sea precisamente Gerardo Deniz, el “nieto” de Pablo Iglesias Posse, fundador del Partido Socialista Obrero Español, quien en cierto modo inicie el resurgimiento de la ilegibilidad poética, ligada a esta época de oscurecimiento político, con la publicación en 1970 de su primer libro (*Adrede*), que se distingue —al igual que sus sucesivos poemarios— por un devenir carnalesco del discurso marxista, casi lo único claramente legible en una poesía notoriamente críptica. Una poesía en la que, cabe sugerir, el trauma histórico de la guerra civil española —el triunfo del fascismo que retorna en Latinoamérica en los años 70— se manifiesta en una extrema oscuridad y un ácido histrionismo que empieza por abandonar la filiación socialista desde la adopción del pseudónimo, que borra el nombre del padre, Juan Almela Meliá, ahijado de Pablo Iglesias.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

paradigma en la manera de entender la poesía política: un paradigma de larga resonancia en la poesía latinoamericana contemporánea, donde a diferencia de la poesía “comprometida” —la época de la poesía social que va de los años 30 a los 60—, la potencia de interpelación política del poema no se cifra en su “claridad”, sino en su capacidad de activar una ilegibilidad productiva.

3. ILEGIBILIDAD Y NUEVA ESCRITURA: LA DESAPARICIÓN DE LA NOVELA

Ciertamente *La nueva novela*, como en general la obra de Juan Luis Martínez, dista de poseer el estatus de lo canónico que hoy le reconoceríamos inmediatamente a la poesía de César Vallejo, y en particular a *Trilce*. Ello se debe en parte a la vocación de invisibilidad del autor de *La nueva novela* —cuyo nombre, y aun su pseudónimo, Juan de Dios Martínez, aparecen tachados desde la portada y a lo largo del libro—, lo que determina que sean otros los nombres que vienen a la mente cuando pensamos en la poesía chilena durante la dictadura: uno pensaría de inmediato en la figura de Raúl Zurita, o incluso en poetas como Carmen Berenguer, Elvira Hernández o Diego Maquieira, en todos los cuales —pero sobre todo en Zurita— se deja sentir la huella de la obra de Juan Luis Martínez.

La elusiva figura autorial de Martínez —la tachadura del nombre del autor en la portada de *La nueva novela*, acorde con una trayectoria biográfica que optó por el alejamiento de los focos de la vida literaria, así como por un modo alternativo de circulación de su obra, ajeno a los protocolos e inercias de la industria cultural³— es complementaria al ejercicio de ocultamiento iniciado desde el título, que anuncia una novedad a la vez que escamotea su supuesto campo de acción. Pues esa novedad, contrariamente a lo que el título haría esperar, tiene que ver menos con el ámbito de la experimentación novelística de los años 60, que asociaríamos a escritores como Cortázar, Cabrera Infante o Juan Goytisolo —aun cuando establezca oblicuos vínculos con ella, y más aún con la poética de la reescritura borgiana que la inspira decisivamente—, que con una nueva manera de entender la poesía, y en particular con lo que llamaríamos una poesía política.

³ En 1972 Martínez había enviado a la Editorial Universitaria de Santiago una primera versión del libro entonces titulado *Pequeña cosmogonía práctica*, que fue aceptado por Pedro Lastra. El golpe de Estado del 73 abortó el proyecto, pero Martínez siguió trabajando en el libro, que apareció finalmente en 1977 en una autoedición bajo el rubro «Ediciones Archivo» —el mismo con el que publica *La poesía chilena* en 1978—. Más allá de su distribución entre un reducido círculo de amigos, Martínez ofrecía los ejemplares confeccionados artesanalmente a precios exorbitantes, más tendentes a disuadir que a facilitar su adquisición a los ocasionales visitantes que acudían a la casa de Villa Alemana donde vivía retirado.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

Tampoco tiene demasiado que ver con el *nouveau roman* que surge en los años 50 en Francia, a pesar de que ese sea literalmente su título en esa lengua —otro espejismo, como lo señala uno de los traductores del libro al francés (Gallet, 2021: 21)—. Antes que con cualquier forma de «nueva novela», la obra de Martínez dialoga con el pensamiento de la textualidad del posestructuralismo francés, así como con la «nueva escritura» latinoamericana reivindicada por Héctor Libertella (1977) en un ensayo estrictamente contemporáneo a *La nueva novela*. Si bien Libertella considera obras narrativas publicadas en los años 60 y 70 —*Segregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini, *Farabeuf* (1965) de Salvador Elizondo, *Cobra* (1972) de Severo Sarduy, *The Buenos Aires affair* (1973) de Manuel Puig, *El mundo alucinante* (1970) de Reinaldo Arenas, *La orquesta de cristal* (1976) de Enrique Lihn— su análisis registra un desplazamiento de la ficción novelesca por la categoría de “escritura” que implica una superación de toda noción de género: «porque no hay *género* posible. También el género “novela” está aplastado en el friso y es un elemento más, ya ha sido reescrito» (1977: 107). En ese sentido, *La nueva novela* bien podría sumarse a lo que Libertella llama una «escritura de las cuevas» (29): una escritura de vanguardia que no se define por «lo que está más adelante» sino por «lo que está *más íntimo*» (34), y que, en su rechazo de «cualquier receta objetiva del “escribir bien”» (35), tiende a sustituir la narración por las categorías de «texto, materialidad, producción teórica, práctica significativa» (44)⁴.

Así pues, el título de la obra es de entrada una cortina de humo que desplaza el lugar de lo legible, que se desvanecería allí donde esperaríamos encontrarlo (la novela), entreabriendo un nuevo horizonte de escritura y lectura que cortocircuita las nociones convencionales de poesía y política. Lo que de manera general podríamos llamar poesía

⁴ Es significativo que tres de los seis autores que Libertella asocia al «juego de la novela aplastada» (1977: 97) —Lamborghini, Sarduy y Lihn— sean destacados poetas a la vez que anárquicos anti-novelistas. *La orquesta de cristal* de Lihn ostenta, por lo demás, notorios vínculos con la obra de Martínez: tanto por el humor del absurdo y la estética del silencio que moviliza la premisa argumental —la creación de una orquesta de cristal que proyecta la ejecución de una «Sinfonía del Amor Absoluto de imposible audición, una Sinfonía perfectamente muda» (1977: 93)—, como por la referencia oblicua a la dictadura chilena, en el hecho de que esa imposible sinfonía inaudible se ubique en la Francia invadida por el nazismo. Otro vínculo notable entre Martínez y Lihn —co-autor con Pedro Lastra de uno de los más tempranos ensayos sobre *La nueva novela*— es la afición a los pseudónimos y los autores apócrifos: Heinrich von Linderhofer, uno de los imaginarios cronistas de *La orquesta de cristal*, es un notorio trasunto autorial de Enrique Lihn —una sardónica versión germánica, como Juan Luis Martínez (sin acento) o Juan de Dios Martínez son versiones irónicamente afrancesadas del autor de *La nueva novela*—, y su descripción como «un humorista descreído y sombrío que se ocultaba —como si ello fuera posible— hasta de sus propias palabras, bajo el lenguaje de los demás» (1977: 95) podría aplicarse, sin cambiar una coma, a Juan Luis Martínez y a la práctica transtextual que caracteriza toda su obra. Una práctica iniciada en las solapas de *La nueva novela*, donde se citan —sin mencionar a sus autores— versos “fantasmales” de otros poetas chilenos: Enrique Lihn («Nada es bastante real para un fantasma»), Vicente Huidobro («El universo es el esfuerzo de un fantasma por convertirse en realidad») y Nicanor Parra («¿Es más real el agua de la fuente / o la muchacha que se mira en ella?»).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

“expandida”, el rico campo de experimentación poética y artística de los años 60 que converge en *La nueva novela* —la poesía visual y conceptual, los *happenings* y las acciones artísticas, el *land art*, el arte correo, el movimiento Fluxus etc.—, opera precisamente a partir de un principio de ilegibilidad intersemiótica que emerge en los puntos de fricción entre los discursos, los medios y las prácticas, allí donde la escritura entrechoca con la Historia: en el *devenir otro* de los géneros y las disciplinas establecidas, continuamente dislocadas en la obra de Juan Luis Martínez.

4. LA NUEVA NOVELA Y EL ENTERRAMIENTO DE LA POESÍA CHILENA

El nacimiento de lo nuevo implica la muerte de lo viejo: para entender cabalmente lo que propone *La nueva novela*, hay que leer este libro junto con el que publicó al año siguiente y con el que hace extraña pareja: *La poesía chilena*. Un libro que no es un libro sino un extraño artefacto —al igual que *La nueva novela* es cualquier cosa menos una novela o un poemario al uso—: una caja que contiene una bolsita con «Tierra del Valle Central de Chile», el certificado de defunción del padre del autor, fallecido en 1977, junto a los certificados de defunción de los cuatro grandes de la poesía chilena, cuatro «fichas de lectura» del catálogo de la Biblioteca Nacional, correspondientes a sendos poemas de estos cuatro poetas sobre la muerte —los «Sonetos de la muerte» de Gabriela Mistral, «Sólo la muerte» de Pablo Neruda, «Coronación de la muerte» de Vicente Huidobro y «Poesía funeraria» de Pablo de Rokha—, y seguidas de cuarenta banderas chilenas de papel intercaladas con cuarenta fichas de lectura vacías —salvo por la última, suscrita con el rótulo «Tierra del Valle Central de Chile»—. En el enterramiento de la poesía patria que sugiere este extraño artefacto, en el que lo ilegible emerge desde la portada —en la superposición de fotografías y textos que interrumpen la lectura de un texto subyacente—, resuenan inevitablemente los múltiples enterramientos y muertes violentas que proliferan en ese momento en Chile —o más exactamente, la proliferación de muertes sin enterramiento planeada por un Estado homicida⁵—. La muerte de la poesía está ligada a la muerte de la nación, idea que desarrollará Zurita en su trabajo iconotextual con la imagen de la tumba en *Canto a su amor desaparecido* (1985). Pero más allá del contexto inmediato de la dictadura chilena, lo que sugiere la extraña pareja formada por estos libros es la muerte de

⁵ Varios trabajos —véase en particular Kirkpatrick (1999) y Ajens (2001), y más recientemente Gómez (2006), Ayala (2010), Weintraub (2015) y Montero (2017)— analizan las referencias más o menos oblicuas a la dictadura chilena en *La nueva novela* y *La poesía chilena*. Aquí me concentraré en un aspecto menos atendido de esas obras y en particular de *La nueva novela*: la relación entre la referencialidad histórica encriptada y la poética de lo ilegible que ponen en juego.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

cierta manera de entender la poesía: una muerte necesaria para el surgimiento de eso “nuevo” que se anuncia desde el título y se formula oscuramente en los siete capítulos, las «Notas y referencias» y el «Epígrafe para un libro condenado» que componen *La nueva novela*. Una muerte, si se quiere, epocal, que atañe centralmente a la historia de la poesía moderna en Latinoamérica, de la misma manera que la dictadura chilena no puede desligarse de la guerra sucia que asoló el subcontinente en los años 70 y 80, ni de manera más amplia de la recurrencia de los totalitarismos y el terrorismo de Estado a lo largo del siglo XX.

De hecho, el contexto chileno está notoriamente ausente en la mayor parte de *La nueva novela*, más allá de las dos bizarras dedicatorias y el epígrafe final. La múltiple estrategia de ilegibilización que plantea el libro empieza por el oscurecimiento del significante «Chile» en las dos dedicatorias iniciales. Este experimenta una insidiosa extranjerización en la enigmática dedicatoria a Roger Caillois —tal vez un homenaje al traductor de Borges al francés, o bien al vigoroso detractor del totalitarismo en *El hombre y lo sagrado* (1939)—, acompañada por un *limerick* de Edward Lear, un poema absurdisto concerniente a una «Vieja Persona de Chile», que se transcribe en el original inglés y en traducción al castellano: «Había una Vieja Persona de Chile, / su conducta era odiosa e idiota. / Sentada en una escalera comía manzanas y peras / esa imprudente y Vieja Persona de Chile» [“There was an Old Person of Chili / Whose conduct was painful and silly / He sate [sic] on the stairs eating apples and pears / That imprudent Old Person of Chili”] (Martínez, [1977] 1985: 5). Un devenir absurdo que socava el nacionalismo ligado al nombre de la patria y que se reduplica en la página siguiente con las «Dos dedicatorias encontradas por (el autor) en un ejemplar del libro de Miguel Serrano: “Antología del verdadero cuento en Chile”». Estas componen una suerte de dedicatoria apócrifa donde deviene incongruente el gesto mismo de la dedicatoria, puesto que se trata de una dedicatoria *ready-made*, copiada de otro libro: una re-dedicatoria en sí misma risible, toda vez que el autor copiado (Miguel Serrano) reutiliza un ejemplar dedicado en 1939 y no entregado a su destinatario (el Conde de Keyserling), dedicándoselo diez años después a un segundo destinatario (Carlos Ugalde). A esta mendaz dedicatoria “prefabricada” —donde la proliferación de inscripciones falsas o fallidas contrasta con lo pretendidamente “verdadero” del libro tan profusamente dedicado: una antología del *verdadero* cuento chileno— Martínez le agrega dos notas al pie que agudizan el oscurecimiento del significante «Chile», que no reaparecerá en el libro hasta el epígrafe final —salvo por otra subrepticia dedicatoria: la del texto «La geografía», en su segunda versión en espejo y en negativo fotográfico, a «P. Neruda» (p. 21)—. Dos notas que inscriben

justamente una ilegibilidad, poniendo de manifiesto que aquí hay algo que falta o falla —lo cual ocurre continuamente en *La nueva novela*—. Primero, el final de una cita no atribuida que se interrumpe a mitad de frase dejando en suspenso el discurso: «El clima psicológico que envuelve a Chile es denso y trágico. Una fuerza irresistible tira hacia el abismo e impide que ningún valor...» (p. 6)⁶; y luego, una «palabra ilegible en el manuscrito» que falta en la primera dedicatoria: «Le dedico este libro donde late la _____** de Chile» (p. 6).

Los siete capítulos que integran *La nueva novela*, más allá del paratexto —si es que puede hablarse de tal en un libro que empieza a leerse en las solapas y en el contrapunto iconotextual de la portada y la contratapa—, proponen una sucesión de paradojas, juegos de ingenio, poemas visuales y reducciones al absurdo de distintas disciplinas: la aritmética, la metafísica, la zoología, la geografía, la literatura, etc. La impresión general, dentro de la confusión inherente a la estrategia de lectura pulverizada que plantea el libro, que bien podríamos analizar en términos de lo que Derrida (1972) llamara por esos años *diseminación*, es la de una crítica radical del discurso lógico-científico —y en general de cualquier lenguaje— por medio del humor y de un continuo ingenio inter- y meta-textual que bebe en gran medida del giro lingüístico en la filosofía del siglo XX, con remisiones más o menos explícitas al pensamiento de autores como Wittgenstein, Barthes, Foucault, o el propio Derrida.

Los escasos poemas que contiene el libro están muy alejados de lo que llamaríamos poesía en un sentido convencional, y más aún de cualquier apariencia de “poesía comprometida” o del tipo de poesía social predominante en Latinoamérica y España en los años 50 y 60, pues invocan la tradición del absurdismo y el *nonsense* a través de sus figuras más conocidas —Duchamp, Breton, Magritte, Roussel, Beckett, Ionesco y sobre todo Lewis Carroll—, pero también, y de hecho más frecuentemente, a través de autores menos conocidos: autores raros dentro de la tradición ya de por sí oscura del absurdismo, tales como el inglés Edward Lear, el francés Jean Tardieu o el alemán Christian Morgenstern. A menudo estos poemas proponen una irónica crítica de la poesía y sus modos de aprendizaje e institucionalización académica. Así el titulado «Tareas de poesía» (p. 95), un poema asémico

⁶ La cita truncada no procede, como cabría suponer, de la obra aludida en el título de la doble dedicatoria —la *Antología del verdadero cuento en Chile*— sino de otra obra de Miguel Serrano, el ensayo autobiográfico *Ni por mar ni por tierra. Historia de una generación* (1950). La frase completa reza así: «Una fuerza irresistible tira hacia el abismo e impide que ningún valor superior se destaque, ayudado por el ambiente» (Martínez, 2021: 25).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

cuyas dos estrofas remiten tanto al «glíglico» del capítulo 68 de *Rayuela* como al «jabberwocky» de *Alicia a través del espejo*, que lo inspirara:

Tristuraban las agrias los temorios
Los lirosos durfían tiestamente
Y ustiales que utilaban afimorios
A las folces turaban distamente.

Hoy que dulgen y ermedan los larorios
Las oveñas patizan el bramente
Y las fólgicas barlan los filorios
Tras la Ulra que valiñan ristramente (p. 95).

La subsiguiente parodia del examen de literatura —el burlesco comentario de texto al que nos invitan las preguntas de la segunda parte— deja pocas dudas en cuanto a la corrosiva crítica de cierta idea convencional de poesía, así como de cierta manera no menos convencional de leerla, orientada a la industriosa extracción del sentido:

EXPLIQUE Y COMENTE:

1. ¿Cuál es el tema o motivo central de este poema?
2. ¿Qué significan los lirosos para el autor?
3. ¿Por qué el autor afirma que las oveñas patizan el bramente?
4. ¿Qué recursos expresivos encuentra en estos versos?:
“Y las fólgicas barlan los filorios
Tras la Ulra que valiñan ristramente”.
5. Ubique todas aquellas palabras que produzcan la sensación de claridad, transparencia.
6. ¿Este poema le produce la sensación de quietud o de agitado movimiento?
Fundamente la respuesta (95).

Parecería improbable que un libro que contiene este tipo de “poemas” quisiera decir algo sobre la dictadura chilena, o de manera más general sobre la relación entre poesía y política, y sobre todo decirlo a través de la poesía. Y sin embargo, exactamente eso es lo que ocurre, y de manera tan potente como sorprendente, en el epígrafe descartado que a modo de apéndice cierra el libro: la sección final titulada «Epígrafe para un libro condenado: la política»⁷. Esta se abre con un voladizo de papel translúcido que representa la bandera chilena: un «entrepáginas» (Ajens, 2001: 10) que por un lado permite invertir la imagen de la bandera —verla del revés y, por así decir, ver la cara oculta de la patria, cuando alzamos el voladizo y pasamos la “página”—, y por otro deja entrever el título de la sección, aun ocultándolo en parte: muestra a la vez que vela e interrumpe el título de un libro aparentemente censurado, dedicado a una ciencia “condenada”: la política (Fig. 1).

⁷ Como es habitual en *La nueva novela*, este furtivo epígrafe y el poema objetual a él asociado son el *détournement* de otro texto: el poema de idéntico título, «Epígrafe para un libro condenado», incluido al final de la segunda edición de *Las flores del mal* (1861) de Baudelaire, como irónica respuesta a la “condena” por la censura de la primera edición.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

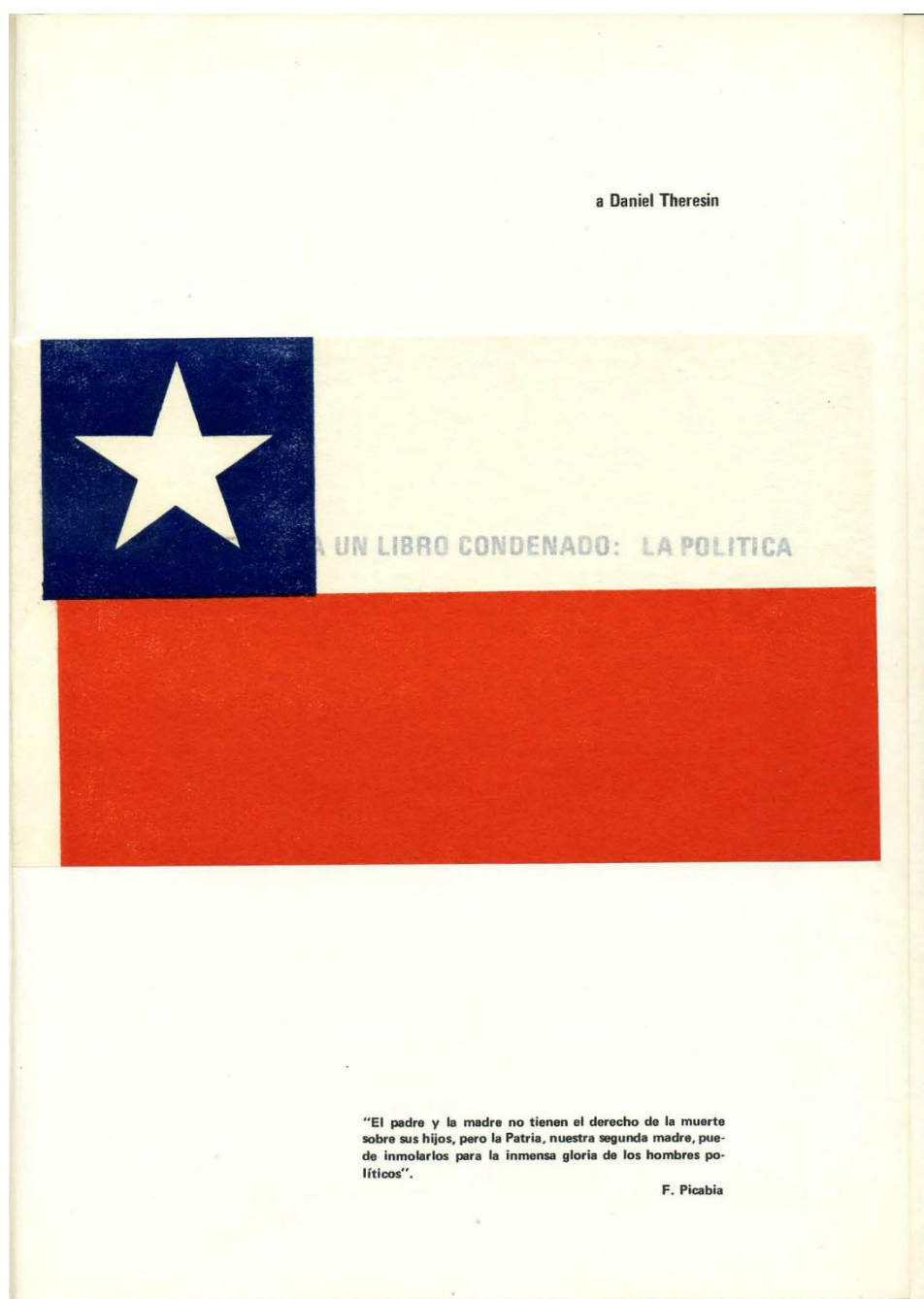


Figura 1: Portadilla de la sección final de *La nueva novela*

Pero esta sorpresiva irrupción de lo político y del contexto chileno no solo ocurre en este libro descartado que, no obstante, se integra en el conjunto de *La nueva novela* a la par que los otros siete libros, añadiendo otra muesca al programático devenir ilegible de la lógica, la geografía, la literatura, etc. Es parte del ingenioso diseño textual de *La nueva novela* el hecho de que esta irrupción final tenga un efecto retroactivo en el conjunto de la obra, activando

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

una semiosis irónica que multiplica los dobles sentidos “totalitarios”, tiñendo de una significación política —y específicamente chilena— lo que en principio se presentaba como una inextricable sucesión de absurdos, peticiones de principio y disparates varios. Es decir, este paradójico epígrafe final hace lo que suelen hacer los epígrafes: operar como principio de la relectura que reclama todo texto literario, y más que nunca este libro en su propuesta de lectura reticular a través de múltiples fragmentos textuales y visuales. Una lectura «salteada» (1996: 25), diríamos en términos del *Museo de la Novela* de Macedonio Fernández —o de la *Rayuela* de Cortázar, quien tomara a aquel como modelo—, que equivale a la disolución de lo que entenderíamos por “novela” y, crucialmente, del modelo de legibilidad ligado a ella y a una larga tradición literaria. Si *La nueva novela* podría verse como la culminación de la «anti-poesía» de Parra, no menos podría considerarse como una continuación por otros medios del proyecto de la «anti-novela» macedoniana, y en ese sentido su radio de acción sería más amplio que el del programa «anti-poético» de Parra, en la medida en que apunta a una radical transformación —un devenir ilegible— de lo que entendemos por literatura: una transformación, no ya de la poesía o la novela, sino en general de la escritura y de una determinada manera de leer arraigada en una tradición literaria secular.

5. EL «LIBRO CONDENADO»: EL RETORNO DEL SIGNIFICANTE AUSENTE DE LOS DESAPARECIDOS

Detengámonos por un momento en este principio de ironía anafórica, por el que a partir de ese epígrafe final se entre-escucha a lo largo del libro, como una suerte de ominoso bajo continuo, el eco disonante de la dictadura chilena y, de manera más amplia, del terrorismo de Estado que atraviesa el oscuro siglo XX. Uno de los aspectos más notables de *La nueva novela* es el sorprendente giro que toman el humor absurdista y los juegos de ingenio que cunden en su primera parte —los siete libros no “condenados”—, los cuales cobran tonalidades crecientemente siniestras en virtud de lo que podríamos denominar *el retorno fantasmal del significante ausente de los desaparecidos*.

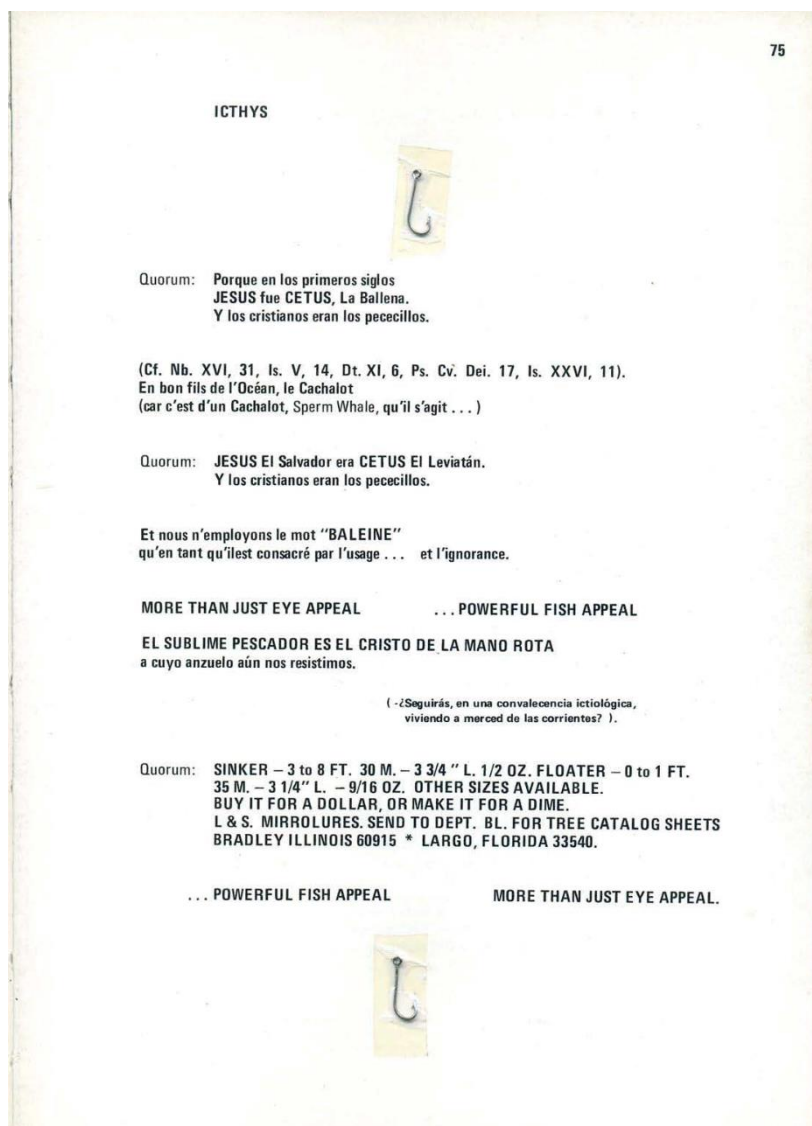


Figura 2: «Ichthys»

Los heteróclitos materiales textuales y visuales que integran este «libro condenado» incluyen un poema que se titula «La desaparición de una familia» (p. 136). Es uno de los pocos poemas con apariencia de poema que contiene el libro; es decir, un texto escrito en verso, compuesto de líneas que se disponen verticalmente en la página y hacen un uso motivado de la repetición a través de recursos como la rima, la anáfora, el paralelismo o la reiteración de un estribillo, como ocurre aquí con el retorno al final de cada estrofa de la dantesca frase «y de esta vida, al fin, habrás perdido toda esperanza» —con mínimas

variaciones en la conjugación verbal en la tercera y en la quinta estrofa—⁸. La misteriosa desaparición de cada uno de los miembros de una familia, hasta que la casa queda definitivamente vacía, pone en el centro del poema el significante de la desaparición, que en principio remite a dos motivos recurrentes a lo largo de *La nueva novela*: el motivo lúdico-literario de la sonrisa del Gato de Cheshire —que aparece y desaparece a lo largo del libro, al igual que ocurre en uno de los pasajes más memorables de *Alicia en el país de las maravillas*— y el tema filosófico-lingüístico del silencio del lenguaje y la representación. El cual remite a su vez, por su lado serio, a la proposición final del *Tractatus* de Wittgenstein («De lo que no se puede hablar, hay que callar»), y por su lado humorístico a la tradición del absurdisimo y el *nonsense*, en cuyo centro está el matemático y escritor Charles Lutwidge Dodgson, más conocido como Lewis Carroll.

Esta dimensión a la vez lúdica y metafísica de la desaparición adquiere una connotación siniestra y específicamente política cuando leemos este texto junto con el poema visual que lo acompaña en la página adyacente; o mejor dicho, junto con las dos versiones de este poema visual, que reaparece en la contratapa del libro con una sensible modificación: una desaparición, justamente, de su figura central (Figs. 3 y 4).

⁸ La poesía de Raúl Zurita, en cuanto reescritura de la *Divina comedia* y en lo que tiene de proyecto de religamiento político tras el trauma de la dictadura —su doliente travesía desde un «purgatorio» a un entrevistado «anteparaíso» y a una «vida nueva»—, surge en respuesta a la infernal desesperanza inscrita en el dantesco *ritornello* de este poema —*lasciate ogni speranza*, advertía la entrada al infierno de Dante—. En el poema objetual «Icthy» (Fig. 2), Martínez invoca a través de una políglota profusión de citas bíblicas la figura monstruosa de la ballena como Leviatán devorador de «pececillos» —«Porque en los primeros siglos / JESUS fue CETUS, La Ballena. / Y los cristianos eran los pececillos. [...] JESUS El Salvador era CÉTUS El Leviatán. / Y los cristianos eran los pececillos» (p. 75)—, y por medio de los anzuelos metálicos adheridos a la página apunta ominosamente a la violencia dictatorial y a los cruentos actos de tortura perpetrados por un Estado totalitario en tanto Leviatán devorador de ciudadanos-pececillos. Por su parte, Zurita, quien sufrió la tortura en propia carne en los inicios de la dictadura, va a resignificar el discurso cristiano y la figura de Cristo como mártir redentor ya desde su primer libro, *Purgatorio* (1979) —en particular en los poemas visuales de la sección final, «Las llanuras de Dios» y «Mi amor de Dios», que evocan el simbolismo ictiológico de los primeros cristianos y el lamento de Cristo en la cruz: *Eli lamma sabacthani* («Señor, ¿por qué me has abandonado?»)—, reactivando en clave profana el mensaje de esperanza y el discurso mesiánico del Nuevo Testamento, en un proyecto poético-político de reconstitución nacional y sanación post-dictatorial.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

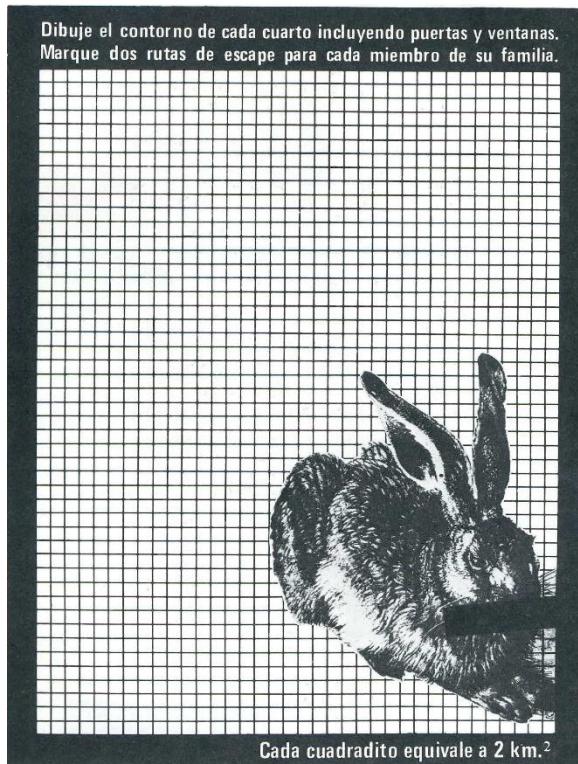


Figura 3: Poema-crucigrama

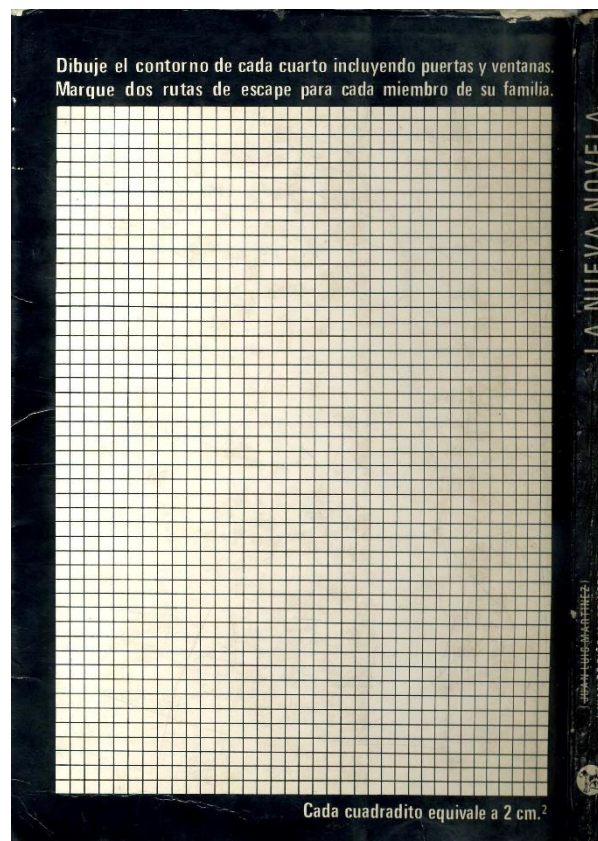


Figura 4: Contraportada de *La nueva novela*

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

A través de otro de los personajes maravillosamente absurdos de Lewis Carroll —la Liebre de Marzo, que saltea a lo largo del libro al igual que la evanescente sonrisa del Gato de Cheshire— se empieza a entrever la causa de la misteriosa fuerza que lleva en el poema a la total desaparición de una familia. Pues lo que en principio tiene la apariencia de un pasatiempo, una suerte de crucigrama o juego de ingenio más o menos ocioso, cobra un sentido repentinamente atroz al confrontarse con «La desaparición de una familia». La imagen de la Liebre de Marzo⁹, enmudecida por una mordaza negra, intentando huir de una estructura carcelaria donde cada «cuadrado» es un cuarto o celda que propicia el juego de encontrar «dos rutas de escape para cada miembro de su familia» (p. 135), sugiere un emblema de la poesía y el arte —o en general de la ciudadanía— bajo la dictadura: su ámbito de acción “enmudecido” y reducido al pasatiempo siniestro de tratar de “escapar”, a la vez que se produce un gradual estrechamiento del espacio «concentracionario» (Calveiro, 1998)¹⁰. Pero si en esta imagen habría un silencio filosófico a la vez que específicamente político, un mandato de callar relativo a las posibilidades de decir del lenguaje en el sentido de Wittgenstein, a la vez que impuesto por un régimen de terror totalitario que tiene el poder de silenciar los discursos y hacer desaparecer los cuerpos, la “maravillosa” lección del poema es que la poesía siempre encuentra formas de *decir callando*: algo que evidencia de manera admirable la extraña poesía silenciosa que pone en juego este libro, en su proliferante ilegibilidad. Cuando menos se espera, salta la liebre, por más que una omnímoda maquinaria totalitaria se aboque a su desaparición.

El contexto específico de la dictadura chilena se hace presente en estos textos desde el momento en que son introducidos por el poema visual-objetual de la bandera de Chile en

⁹ Por una serie de referencias inter- e intra-textuales que la anteceden, resulta inevitable asociar la imagen de la liebre que preside este poema visual —de hecho, tomada de una acuarela de Durero— con la Liebre de Marzo carrolliana, lo cual confirma unas páginas después el poema-collage «Through the Looking-Glass, and What the Poet Found There» con la referencia a la obra del escritor inglés y al refrán «loco como una liebre en marzo» que explica el nombre del personaje: «La Liebre está loca porque es de Marzo» (p. 142). La locura es un atributo de lo poético tanto en Carroll como en el “loco” Martínez —sobrenombre con el que era conocido entre la bohemia de Valparaíso—, y ya lo era en Platón, que definió la poesía como una suerte de manía que justificaba la expulsión de los poetas de la República. Pero en *La nueva novela* —y en los poetas que operan en su órbita: en Zurita, en Carmen Berenguer, en Diego Maquieira, en Gonzalo Muñoz— se trataría precisamente de reivindicar la “locura” poética como *pharmakon* anti-dictatorial, antidoto clave para la sanación de la república en tiempos de penuria democrática y envenenamiento totalitario.

¹⁰ La desaparición de la Liebre de Marzo en la segunda versión del poema-crucigrama coincide significativamente con una drástica reducción del tamaño simbólico de los «cuartos» de la cuadrícula —dificultando por tanto la posibilidad de “escapar”, si no haciéndola imposible—: «cada cuadrado equivale a 2 cm.²», nos advierte ahora la nota al pie de la solitaria cuadrícula, cuando antes equivalía a «2 km.²».

la portada del «libro condenado», el cual incluye además una cita de Francis Picabia que propone una exacta definición del totalitarismo, en cuanto poder absoluto del Estado para dar muerte a sus “hijos” en nombre de la patria: «El padre y la madre no tienen el derecho de muerte sobre sus hijos, pero la Patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos» (p. 135). Pero más allá de ese específico contexto histórico, la dialéctica del decir y el callar sugiere una relación conflictiva de la poesía con el *logos* —con la razón instrumental que sustenta el discurso de las ciencias modernas, reducidas al absurdo a lo largo del libro—, lo que de hecho tiene una larga tradición en la poesía moderna al menos desde Mallarmé, y podemos vincular con las distintas *estéticas del silencio* (Sontag, 1969) que cunden en las neovanguardias artísticas de los años 60 y 70. De ahí que uno de los miembros de la familia desaparecida en el poema sea el pequeño fox-terrier «Sogol», cuyo nombre es la inversión anagramática de “logos” —otra de las enigmáticas figuras que recurren a lo largo de *La nueva novela*—, así por ejemplo en dos poemas incluidos en el capítulo V, «La zoología», de nuevo imbricados en una dialéctica de aparición y desaparición: «Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchevsky», y su sardónico poema-espejo «Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas (~~Gauss y Lobatchevsky~~)» (pp. 81-83)¹¹.

Lo notable aquí es cómo la crítica del *logos* ligado a un «malestar en la representación», que sería uno de los rasgos distintivos del arte moderno (Didi-Huberman, 2016: 161), se entrelaza con el silencio del terror totalitario, dado que la razón instrumental aquí escarnecida por medio de innumerables paradojas sería la misma que, de acuerdo con Horkheimer y Adorno (1998), habría conducido al exterminio planificado de Auschwitz. Esto es algo que comprendemos gradualmente, de manera diferida o anafórica —de ahí la vocación esencialmente poética de *La nueva novela*—, en el juego de ecos y resonancias que proponen la poética reticular —Juan Herrera habla de una «poesía protohipertextual» (2017: 17) que anticipa la cultura cibernética de Internet— y la estrategia de lectura iconotextual («salteada»), que opera a base de abruptos saltos intersemióticos en un continuo decalaje entre lo (i)legible y lo (in)visible. Ese efecto de iluminación retrospectiva tiene uno de sus principales focos de irradiación en la secuencia de poemas visuales que siguen al poema «La desaparición de una familia», los cuales sugieren sucesivamente la interrupción y fragmentación de la escritura por

¹¹ Otra figura, por cierto, de estirpe carolliana, pues remite al fox-terrier cuyas dotes para el exterminio de ratones son imprudentemente elogiadas por Alicia ante su alarmado interlocutor —un ratón— en el capítulo 2 de *Alicia en el país de las maravillas*.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

efecto de la cuadrícula totalitaria —«Juego de preguntas recortadas»—, la lógica cuantitativa del exterminio planificado —«La estructura del pensamiento político»— (Figs. 5 y 6), y el dolor indecible o irrepresentable de una mujer de raza negra, cuyas lágrimas y cuya entera imagen desaparecen —como desaparece la Liebre de Marzo en la contratapa del libro— en la copia en espejo de la página siguiente, sugiriendo el efecto de borramiento de la tinta en una hoja de papel secante («Portrait of a Lady»): una secuencia del «libro condenado» que retoma la dialéctica de «la metáfora del cuadrado» y «la fenomenología de lo redondo» ya introducida en el último libro («El desorden de los sentidos»), donde esas formas geométricas se asociaban respectivamente a Adolf Hitler y a Tania Savich, una niña rusa desaparecida en el asedio de Leningrado por el ejército nazi¹².

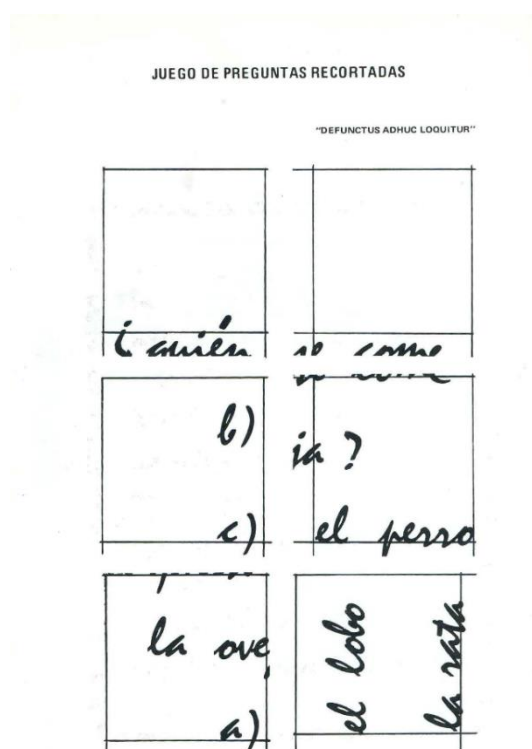


Figura 5: «Juego de preguntas recortadas»

¹² Análogamente y a partir de esa lectura retrospectiva, la irrisoria dedicatoria “prefabricada” de Miguel Serrano que abre el libro, así como las vagas referencias en la cita interrumpida al «trágico clima psicológico que envuelve a Chile» y a la «fuerza irresistible [que] tira hacia el abismo», cobran un sentido siniestro ligado al eterno retorno del fascismo, que sugeriría la continuación del nazismo de los años 30 en la dictadura chilena de los 70. Sobre todo si tenemos en cuenta que la primera dedicatoria está fechada en 1939 —año en que comienza la Segunda Guerra Mundial, desencadenada por el nacionalismo expansionista del Tercer Reich— y el hecho de que Miguel Serrano fue un notorio propagandista del nacionalsocialismo en Chile que desarrolló tras la guerra una suerte de misticismo nazi, reflejado en títulos como *El cordón dorado: hitlerismo esotérico* (1974), *Adolf Hitler, el último avatar* (1982) o *Nacionalsocialismo, una solución para los países de América del Sur* (1986), por lo que bien podría haber hecho compañía al ficticio Carlos Ramírez Hoffman, único escritor chileno incluido en *La literatura nazi en América* (1996) de Roberto Bolaño.

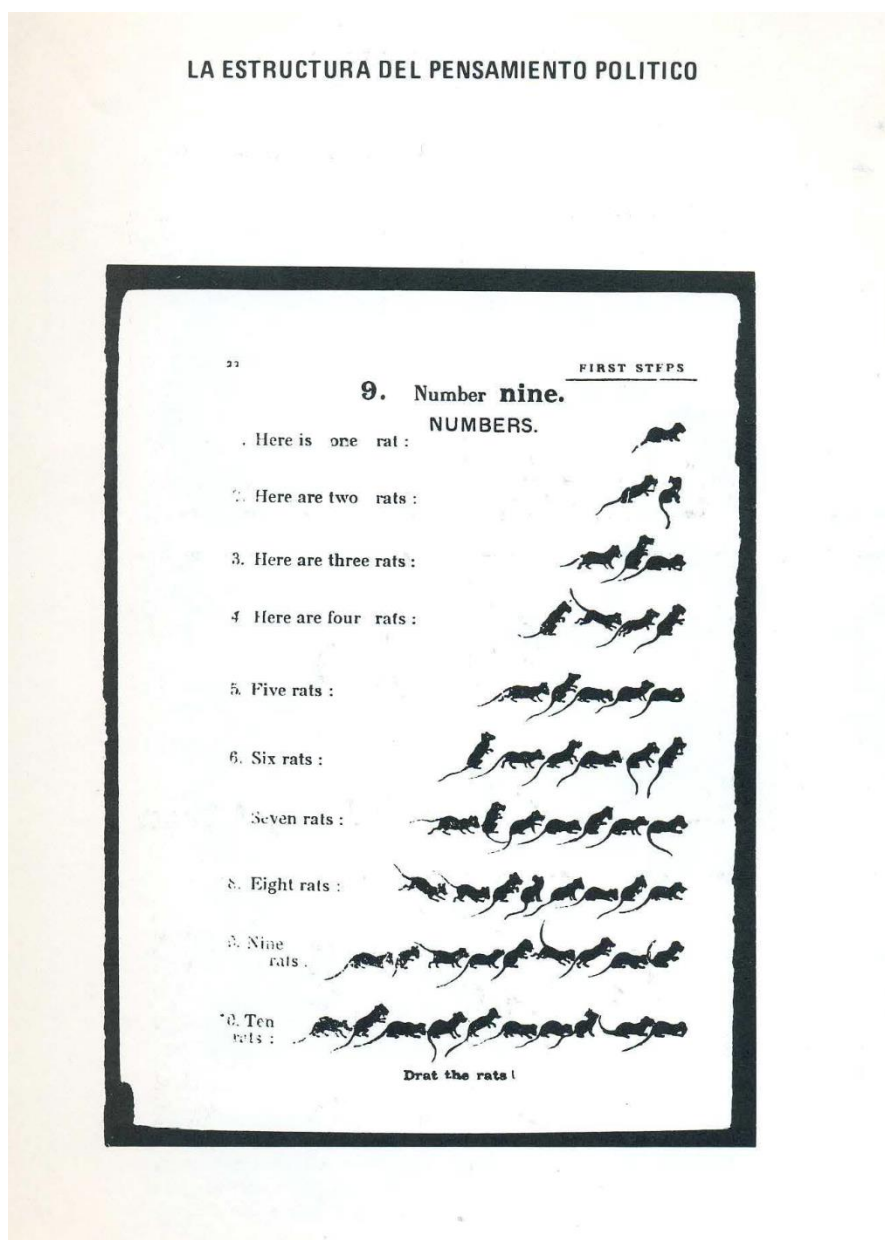


Figura 6: «La estructura del pensamiento político»

La irrupción del totalitarismo como pensamiento político en el tramo final de *La nueva novela* tiene así pues un efecto retroactivo, que nos lleva a entrever sombras totalitarias —una suerte de revés siniestro, que enlaza con el motivo recurrente de la inversión verbal y visual (los anagramas, las copias en espejo, los negativos fotográficos, etc.)— en lo que en principio se presentaba como una indefinida sucesión de bromas, reducciones *ad absurdum* y ejercicios de «antilógica» (Suárez Mayor, 2019: 156). Veamos uno de los textos del capítulo 1, «Respuestas a problemas de Jean Tardieu», titulado «Las metáforas» (p. 25). Este extraño

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

poema consiste en la traducción al castellano de un texto de humor del absurdo del poeta francés —de su libro *Un mot pour un autre* (1951), reeditado en 1978 bajo el título *Le Professeur Froeppel*—, y en la respuesta no menos delirante de nuestro autor al “problema” planteado por aquel:

Dada una vieja cajita de madera que quiero destruir o arrojar a la basura, ¿tengo el derecho de decir que la mato, que la espulgo, que la cocino, que la como, que la digiero, o bien que la borro, que la tacho, que la condeno, la encarcelo, la destierro, la destituyo, la vaporizo, la extingo, la desuello, la embalsamo, la fundo, la electrocuto, la deshincho, la barro? Responda a cada una de estas preguntas.¹³

— No importa que usted, utilizando todo el poder que le confiere el uso y abuso de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía, tenga o no el derecho de querer destruir o arrojar a la basura una vieja cajita de madera, diciendo que sólo la mata, la espulga, la cocina, la come, la digiere, o bien que la borra, la tacha, la condena, la encarcela, la destierra, la destituye, la vaporiza, la extingue, la desuella, la embalsama, la funde, la electrocuta, la deshincha, la barre, o bien, decir que sólo la decapita, la escupe, la huela, la accidenta, la deshila, la martiriza, la estrangula, la asfixia, la ametralla, la envenena, la ahoga, la fusila, la atomiza, la recuerda y la olvida, siempre y cuando usted le reconozca a esa vieja cajita de madera el derecho inalienable de morir dignamente en su propia cama y con la conciencia tranquila (p. 25).

Algo que no resulta evidente en una primera lectura empieza a emerger cuando volvemos sobre este texto después de haber leído el epígrafe final. En el entrecruce de resonancias intratextuales irrumpe un sentido antes más o menos nebuloso que ahora se perfila con nitidez, y que nos llevaría a leer este texto como un poema sobre el exterminio sistemático de los disidentes en el totalitarismo, y específicamente sobre los desaparecidos de la dictadura chilena; es decir, sobre el uso del terror como método de gobernanza y técnica biopolítica que tienen en común los fascismos europeos de los años 30 y las dictaduras del Cono Sur de los 70 y 80, que se ligan en *La nueva novela* por medio de una serie de reenvíos entre el «libro condenado» y el resto de libros/capítulos. En este poema, lo siniestro de esa lógica de exterminio por la que lo oculto se hace continuamente visible en la conciencia colectiva —una lógica inscrita en la imagen de la tumba ausente: la «vieja cajita de madera» de mil maneras destruida a la que se le sustrae el «derecho de morir dignamente»— emerge con una potencia que difícilmente se obtendría por medio de la denuncia directa a la manera

¹³ La primera parte del poema —como muchos de los títulos y frases de apertura de los dos primeros capítulos de *La nueva novela*, «Respuestas a problemas de Jean Tardieu» y «Cinco problemas para Jean Tardieu»— es una traducción literal de un texto de Tardieu incluido en el capítulo «Petits problèmes et travaux pratiques», de la tercera parte de *Le professeur Froeppel*, de donde también procedía el título del libro en su primera versión: «Pequeña cosmogonía práctica». El original reza: «Étant donné un vieille boîte en bois que je veux détruire ou jeter au rebut, ai-je le droit de dire que je la tue, que je l'épluche, que je le fais cuire, que je la mange, que je la digère, ou encore que je l'efface, que je la biffe, que je la condamne, l'incarcère, l'exile, la destitue, la vaporise, l'éteigne, la scalpe, l'embaume, la fais fondre, l'électrocute, la dégonfle, la souffle? Répondez à chacune de ces questions» (Tardieu, 1978: 159).

de la poesía “comprometida” imperante en los años 50 y 60. La eficacia del poema radica justamente en su modo de enunciación indirecta —donde lo esencial es lo que se calla antes que lo que se afirma—, en la dinámica de encubrimiento-descubrimiento de un sentido que nos asalta por sorpresa —remedando en cierto modo la dialéctica de lo oculto y lo desde siempre sabido que conlleva el terror totalitario—¹⁴, en lo excesivo e insostenible de un sentido *insoportable* que se encripta en el desborde del lenguaje, en la dilatación hasta el paroxismo de la *congeries*, hasta un punto en que la lógica de la enumeración deviene tan asfixiante como la conciencia del número por la que irrumpe la impensable magnitud del crimen.

6. ESTÉTICAS Y POLÍTICAS DEL SILENCIO: POESÍA, CENSURA Y TOTALITARISMO

Llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿por qué hacer una poesía política a través de un “decir callando”? ¿Por qué este modo de enunciación críptica, elusiva e indirecta, que apela a una escritura ilegible o *errante*, a una *estética del silencio* o a una *logofagia* (Blesa 1998) antes que a la retórica de la denuncia? Una parte de la crítica ha atribuido la oscuridad de esta poesía —y la de otros poetas chilenos bajo la dictadura— a la censura, que habría impedido modos de enunciación más directos o explícitos¹⁵. Sin negar que ello pueda haber sido un factor a tener en cuenta, incluso determinante en algún caso, me parece que en la oscuridad de estos poetas intervienen otros motivos¹⁶. Por un lado, es algo que tiene que ver con la evolución

¹⁴ Operan de modo análogo Diego Maquieira y Carmen Berenguer en sus poemas «Domingo» y «Molusco», incluidos respectivamente en *La Tirana* (1983) y *Huellas de siglo* (1986), libro no en vano dedicado al «doco Martínez de Viña del Mar» ([1986] 2019: 37). En el primero se reproduce literalmente —salvo por la forma versal— la «relación contemporánea» de una «reconciliación» de judíos conversos por la Inquisición toledana en 1887 ([1983] 2003: 51), sugiriendo un solapamiento —si no un nexo histórico— entre la tortura inquisitorial y la moderna metodología de la tortura empleada por la dictadura chilena. En el segundo, la violencia del proceso de captura y cocinado del molusco —el “loco” chileno o «concholepas», que es «brutalmente» extraído de su «residencia acuosa» (2019: 47), introducido en un saco, golpeado para «ablandarlo», «ultrajado» y metido en una olla hirviendo antes de ser comido— se traspone ominosamente a la violencia letal ejercida sobre los ciudadanos por un Estado totalitario.

¹⁵ Nómez se refiere a «la poesía autocensurada que al buscar nuevas formas de expresión para “decir no diciendo”, provocó su propia transformación estética» (2007: s.n.). Zurita, a propósito de su propia práctica y de la poesía experimental de autores como Juan Luis Martínez, Carlos Cociña, Paulo Jolly, Gonzalo Muñoz y Diego Maquieira, identifica un tipo de «denuncia» que «ha sido capaz de interiorizar dentro de la obra los mecanismos de la censura con el fin de sobrepasarla y eludirla» (1988: 19). A propósito del arte en la dictadura, Nelly Richard habla de una «hipervigilancia de los códigos» (2007: 19), la cual propicia estéticas herméticas que demandan «una arqueología compleja [...] para desenterrar las significaciones prohibidas» (20).

¹⁶ Martínez alude a esta cuestión hacia el final de *La nueva novela* con característica ironía, a través de las palabras de otro —la declaración de Ezra Pound, acerca de la obra que estaba escribiendo, al censor del campo de detención de Pisa donde estuvo recluido después de la Segunda Guerra Mundial en cuanto simpatizante de la Italia fascista—: «The *Cantos* contain nothing in the nature of cypher or intended obscurity» (p. 146), afirmación tan dudosa en cuanto al *opus magnum* de Pound —una de las obras más deliberadamente oscuras de la poesía moderna— como en cuanto a la obra de Martínez que la cita. Pero si la engañosa afirmación de Pound se

de la poesía en el siglo XX, que ilustraría de manera paradigmática la trayectoria de un poeta como Juan Gelman, que pasa de la claridad de la poesía social en los años 50 y 60 a la creciente oscuridad de sus poemarios de los años 70 y 80 —*Hechos y relaciones, Citas y comentarios, Com/posiciones*— sin mediar ninguna instancia de censura, puesto que esos poemarios se escriben desde el exilio. En el caso de poetas como Raúl Zurita, Carmen Berenguer, Carlos Cociña o Soledad Fariña, sería dudoso argumentar que su poesía sea menos oscura después que durante la dictadura. Buena parte de esa “oscuridad” es intrínseca a la poesía moderna desde Baudelaire y Mallarmé (Friedrich, 1959: 14), a lo que habría que sumar un específico agotamiento del tipo de poesía social ligada al horizonte revolucionario de los años 60 —a la creencia de que la revolución vendría de la mano de una poesía “escrita para el pueblo”—, que deviene incongruente ante la realidad brutal de la guerra sucia y las dictaduras de los 70 y 80.

Por otro lado, estaría la cuestión de la indecibilidad del trauma colectivo que supone que una sociedad caiga en manos de un Estado criminal: la cuestión de cómo hallar un modo de expresión equiparable a la magnitud del horror. Esto llevaría a cuestionar las pretensiones de claridad y de discurso lógico, y a que sea precisamente la crisis de la representación —un «derrumbe del sentido» (Deotte, 2000: 150)— la estrategia privilegiada para tratar de expresar la radical pérdida de sentido de la Historia. En *La nueva novela*, la poética de la ilegibilidad y la apelación a la tradición del absurdismo responden a un fuerte sentimiento epocal de la irracionalidad del mundo, que se trasluce en lo que afirmara su autor poco antes de su muerte: «Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido» (Martínez, 2003: 67). Carlos Cociña plantea así la tensa dialéctica del decir y el quedar callados por aquello que el lenguaje no puede nombrar en un poema de *Aguas servidas* (1981):

inscribe en una situación de censura —lo que explicaría que lo que realmente se afirme sea lo negado ante el censor: la deliberada oscuridad y continuo ciframiento de la obra—, situación parangonable al Chile dictatorial en que se escribió *La nueva novela* —y esto sería lo que *prima facie* afirmaría la cita: en Chile *también* hay campos de detención y censores militares—, la estrategia de ilegibilidad y encriptamiento que ponen en juego estas obras difícilmente podría reducirse al condicionamiento de la censura, como lo evidencia en el caso de Pound el hecho de que solo una mínima parte de los *Cantos* se compusiera en esas circunstancias; y en el de Martínez, el que iniciara la escritura de su obra antes de la dictadura y una primera versión estuviera lista para su publicación un año antes del golpe de Estado. Esa estrategia obedece en ambos casos a una lógica interna de la obra: a una poética de lo ilegible, o en todo caso a una «estética de la censura» y el borramiento textual (Dworkin, 2003; McHale, 2005), cuya dimensión política iría más allá de la mera evasión de una instancia censora externa o interiorizada por el autor.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

llegar al límite de la página y del idioma no es buscar la palabra, pues ésta se encuentra en el lenguaje que nos sirve para callar el horror de los desmanes de aquellos que desprecian al hombre por el hombre. Frente a ellos nos quedamos callados. Frente a ellos, quedarnos callados. Seguimos la duda o buscamos el significado de los términos que no callan el claro sentido de la palabra nacer, asesinato, muerte ([1981] 2018: 71).

Por su parte, Soledad Fariña afirma a propósito de sus dos primeros libros —*El primer libro* (1985) y *Albricia* (1988)—, publicados bajo la dictadura —el segundo en el sello editorial de Martínez, Ediciones Archivo—: «Así, las palabras, la sintaxis que teníamos guardadas quizá desde cuándo, no coincidían con la realidad brutal que vivíamos. Cómo nombrar lo que pasaba. De ahí el silencio y la mudez, las contorsiones de la escritura para expresar lo que sucedía» (Fariña, en Barraza Risso, 2012). Análogamente, Gonzalo Millán afirma acerca de *La ciudad* (1979), libro escrito y publicado en el exilio que explora estrategias de despersonalización y dicción reticente equiparables a la inscripción silenciosa del totalitarismo en *La nueva novela*: «hay ciertos temas de carácter límite que es necesario abordar mediante formas extremas. Me parece contradictorio e inapropiado en algunos casos responder al horror mediante formas de belleza consagrada» (Millán, en Ramiro Quiroga, 2003).

Esta es una cuestión central en los estudios sobre la literatura del Holocausto, en la que es ubicua la problematización del lenguaje en que se expresa el horror, una circunstancia extrema que volvería obscena la elocuencia (Badiou, 2005; Felman y Laub, 1992). En dicha literatura es incluso frecuente el caso de quienes sienten la necesidad de cambiar de lengua para dar cuenta de la experiencia de los campos de exterminio: sería el caso de Eli Wiesel, que aprende una nueva lengua (el francés) para poder hablar de Auschwitz, o de la crítica checo-francesa Olga Bernal, que cambia no ya de lengua sino de modo de expresión —de la literatura a la escultura— para dar cuenta del trauma. Sería también el caso de Juan Gelman en *dibaxu* —escrito entre 1983 y 1985, publicado en 1994—, un poemario escrito en ladino, y en cierto modo en toda su poesía desde los años 70 en su continua distorsión gramatical que “malescribe” el castellano. Algo parecido ocurre con la exploración de la intermedialidad y la écfrasis fílmica en el primer libro de Gonzalo Muñoz, *Exit* (1981), publicado en el sello editorial de Juan Luis Martínez —una salida del lenguaje contaminado por el totalitarismo que empieza por el cambio de idioma en el título—. Cambiar de lengua y de modo de expresión es lo que viene a hacer Martínez en *La nueva novela* con su continua crítica del lenguaje y su personal exploración de una poesía visual en red y de una ilegibilidad intersemiótica, algo que lleva al extremo en su obra póstuma *Aproximación del principio de*

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

incertidumbre a un proyecto poético (2010), una serie de dibujos y diagramas que abandonan casi por completo el discurso verbal. En cierto modo, *La nueva novela* es una tentativa de escribir en “pajarístico”, la imposible lengua de los pájaros que, como observa en uno de los textos del capítulo V («La zoología»), «dice que no dice nada»; y, sin embargo, diciendo nada dice mucho, aventajando así al “opaco español”: «Los pájaros cantan en pajarístico / pero los escuchamos en español. / (El español es una lengua opaca, / con un gran número de palabras fantasmas, / el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras)» (p. 89).

Un caso emblemático de oscurecimiento de la poesía como consecuencia de un trauma histórico sería Paul Celan, cuya entera obra poética puede leerse como respuesta a la severa admonición de Adorno: «Escribir poemas después de Auschwitz es una forma de barbarie» ([1949] 2018: 25). Una de las frases más malinterpretadas del siglo XX, pues lo que plantea Adorno con esa provocadora afirmación no es a todas luces que no se pueda hacer poesía, arte o filosofía después de Auschwitz, sino que cualquier forma de expresión artística o cultural posterior a Auschwitz debería incorporar la conciencia y la responsabilidad de lo indecible de ese horror. Y por lo demás, como diría Gelman (2000), la cuestión de la poesía después de Auschwitz no es un después sino un *durante*: el trauma histórico, especialmente si pensamos en Latinoamérica —pero no solo—, es algo que sigue ocurriendo continuamente y en todas partes —no hay más que ver lo que está ocurriendo hoy en Gaza—. Por eso no es casual que en *La nueva novela* se cite el siniestro estribillo del que quizá sea el poema más famoso de Celan, la «Fuga de la muerte»: «La muerte es un maestro de Alemania», que aparece como epígrafe del poema visual «Adolph Hitler y la metáfora del cuadrado» (Celan, 2007: 113); lo cual es trasladable a ese nuevo “después” o “durante” que instaura la dictadura chilena a partir del 11 de septiembre del 73. Quizá lo más inquietante de ese poema larvadamente terrorífico que es «Las metáforas», y en general del “intolerable” libro que lo incluye¹⁷, es la manera en que tiende a solaparse el «poder de la poesía» —el poder que «confiere el uso y abuso de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía» (p. 25)— con el poder letal del totalitarismo. Sería difícil hallar en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX un texto que escuche mejor la advertencia de Adorno en cuanto a la “imposibilidad” de escribir poemas después de Auschwitz: un texto que, más allá de

¹⁷ Así describe el poeta chileno, en una entrevista con Félix Guattari, el libro en el que trabajó en sus últimos años, publicado póstumamente bajo el título *El poeta anónimo* (Contré, 2021: 17). Cabe sugerir que el adjetivo le conviene igualmente a *La nueva novela*, y que su autor nunca trabajó en otra cosa que en la invención de libros “intolerables”.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

cuestionar determinados modelos consabidos de poesía política o “comprometida”, nos incita a pensar que cualquier noción de poesía política debería empezar por la crítica de la propia poesía, y específicamente por una crítica del poder de las metáforas y de las imbricaciones históricas de poder y lenguaje¹⁸.

7. BANDERAS DE CHILE: RESONANCIAS DE *LA NUEVA NOVELA* EN LA POESÍA CHILENA BAJO LA DICTADURA

Lo decisivo aquí, en cualquier caso, es cómo este poema y el libro que lo alberga fueron escuchados por la poesía chilena, empezando por Zurita —muy cercano a Martínez en la época en que escribe *Purgatorio*, compañero de andanzas bohemias y experimentaciones poéticas en Valparaíso, y luego emparentado con él al casarse con su hermana, la artista plástica Myriam Martínez Holger— y siguiendo por los poetas de la generación más inmediata que empiezan a publicar durante la dictadura. Para no extenderme demasiado, me limitaré a considerar dos libros: *A media asta* (1988), de Carmen Berenguer, y *La bandera de Chile*, de Elvira Hernández —escrito en 1981 y publicado en 1991, si bien circuló clandestinamente en copias mimeografiadas durante la dictadura—. En *A media asta* hay un poema visual que dialoga directamente con el poema-objeto que abre el «libro condenado» de *La nueva novela*: una suerte de caligrama que dibuja la bandera de Chile, una bandera verbal conformada por dos franjas de texto cuasi ilegible (Fig. 7).

¹⁸ Como observa Martínez en *Poemas del otro*: «El poder mismo está sostenido sobre un lenguaje, y ese lenguaje es el que debe ser minado y transformado» (2003: 75).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

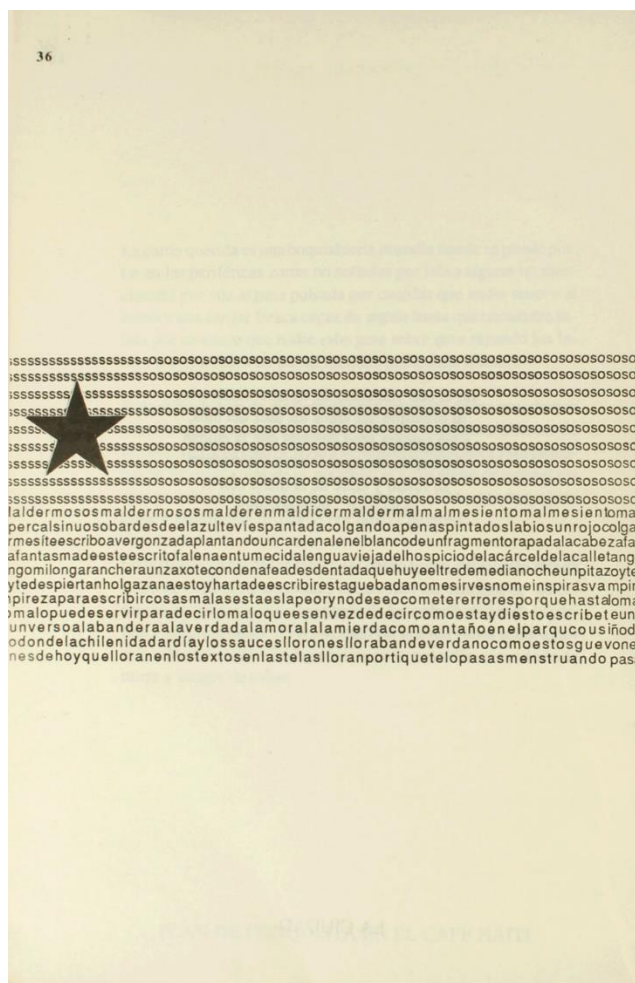


Figura 7: Carmen Berenguer, *A media asta* (1988)

El devenir ilegible del discurso patrio y de la misma nación chilena se bifurca en dos planos que remiten a la dimensión abstracta y geopolítica de la nación (la franja superior) y a una dimensión material y sociopolítica “interna” (la franja inferior). La franja superior, correspondiente a la franja blanca de la bandera chilena, parece emitir el mensaje S.O.S., aunque la falta de espacios y signos de puntuación permitiría igualmente leer “oso”, “soso”, “os”, “so” o simplemente “o”, entre otras variantes, sugiriendo la idea de una nación caída en desgracia y necesitada de ayuda tras ser abducida por el totalitarismo. En la franja inferior, correspondiente a la franja roja de la bandera, emerge un carnavalesco *devenir mujer* del discurso patrio¹⁹: un devenir por momentos abyecto o siniestro que somatiza y feminiza la

¹⁹ Un análogo *devenir mujer* —en el sentido de Deleuze y Guattari (1997)— ligado a la ilegibilización de lo patrio, que es también un devenir carnavalesco —en el sentido de Bajtín (2005)—, puede apreciarse con distintas modulaciones en los poetas neobarrocos rioplatenses de los ochenta y noventa: en *Austria-Hungría* (1980) y

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

violencia totalitaria, lo inscrito en el cuerpo de la mujer —no solo por el poder dictatorial sino por un discurso patriarcal que acarrea siglos de opresión—, lo que de hecho es uno de los núcleos irradiadores de la poética berengueriana. Así lo sugieren los fragmentos de frases que pueden extraerse del continuo flujo verbal —igualmente sin espacios ni signos de puntuación— por el que irrumpe el “malestar” de un sujeto femenino dislocado y violentado:

malmesiento[...]desdelazultevíespantadacolgandoopenaspintadoslabiosunrojocolgan[...]tescriboavergonzadaplantandouncardenalnelblancodeunfragmentorapadalacabeza[...]lossauceslloronesllorabandeverdadnocomoestosguevonesdehoyquelloranenlostextosenlastelalloranpo rtiquetelopasamenstruando ([1988] 2019: 115).

Como en la obra de Martínez, la interpelación política articulada de manera abstrusa —la crítica de la nación dictatorial, de un estado carcelario donde “arde la chilenidad”: «lenguaviejadelhospiciodelacárceldelacalle [...] dondelachilenidadardía» (115)— se combina con la parodia de modelos poéticos convencionales, de la poesía lírica nostálgica o sentimentaloides que “llora” de mentira, proyectándose románticamente en un idealizado objeto femenino que aquí “se la pasa menstruando”, o canta de manera no menos falaz a una patria “enmierdada”: «escribeteunversoalabanderaalaverdadalamoralalamierdacomooantaño» (115). Lo que recuerda a la diatriba “pajarística” de *La nueva novela* contra la poesía neorromántica, “torturadora” de palabras para producir una engañosa impresión de profundidad, cuando a lo más que cabe aspirar es a “lengualear el silencio”:

Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura sólo sirve para engañar a **pobres gentes** [sic] respecto a una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo y entonces se dispersan o enmudecen: dispersan dispersas migas en el **territorio de lo lingüístico** [sic] para orientarse en el regreso (pero no regresan) porque no hay adonde regresar y también porque ellos mismos se desmigajan en silencio desde una muda gritería y lengualean el silencio desmigajándolo en bullicio y gritería (126).

Los colores de la bandera (rojo, blanco, azul) se personifican y encarnan en un cuerpo femenino expuesto al deseo patriarcal-dictatorial, a la vez que los significantes de la altura patria migran a lo bajo de la sexualidad y a lo marginal del cuerpo social, atravesado por distintas violencias históricas y sociopolíticas: violencia de la colonización, de la pobreza, del machismo, del poder totalitario. De todo lo que está «a media asta» en la conciencia y el cuerpo de Raimunda, una mujer expatriada: «pon tu bandera a media asta, memoria», decía Celan (2007: 106). Pasamos así del glorioso azul patrio al «percal azul» del pobre vestido de

Alambres (1987) de Néstor Perlongher, que contiene su famoso poema “Cadáveres”; en *La caza nupcial* (1993) y *El cutis patrio* (2006), de Eduardo Espina; o en *La planicie mojada* (1981) y *Animalaccio* (1986), de Roberto Echavarren.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

Raimunda, y de la épica nacionalista del “nosotros” a la marginalidad y abyección de un “nosotras” que aúna a locas, borrachas y «tuberculosas en la placenta»:

Y contigo Raimunda franja rojiza
vamos flameando aguardientosas
miméticas rojitas vellitos negros
a media asta percal azul locas
tuberculosas en la placenta: mis pliegues (116).

Esta personificación y feminización de la bandera la encontramos también en *La bandera de Chile* (1991) de Elvira Hernández, quien tras el retorno de la democracia editaría con Soledad Fariña un volumen de ensayos sobre la obra poética de Martínez:

La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios
se infla su tela como una barriga ulcerada —cae como teta vieja
como una carpa de circo
con las piernas al aire tiene una rajita al medio
una chuchita para el aire (1991: 18).

Las reminiscencias más notorias de *La nueva novela* tienen que ver aquí con el motivo del «revés» de la bandera, que evoca el poema-objeto “reversible” que abre el «libro condenado»: «La Bandera de Chile es reversible para / unos de aquí para allá / sotros edallá pacá» (19), «el menuzo llega de quien mal parte el pan menudo / al envés de la Bandera de Chile» (26); así como, en los dos poemas finales, con el silenciamento ligado a la «mordaza» que retorna en varios poemas visuales del libro de Martínez: «La Bandera de Chile es usada de mordaza / y por eso seguramente por eso / nadie dice nada» (33); «La Bandera de Chile declara dos puntos / su silencio» (34).

La estrategia es diferente, con todo, en lo que respecta a la dicción oscura y elusiva, pues el libro sitúa la crítica política en primer plano, ya desde el título —lo que explica que no se publicara hasta el final de la dictadura—, y por otra parte tiene menor relevancia en él la crítica del lenguaje a través de una poética de lo ilegible. De hecho, Hernández cultiva un humor que si bien enlaza en parte con la ironía martineana, tiende a manifestarse en mensajes más directos que por momentos evocan el ingenio epigramático de los *Artefactos* (1972) de Nicanor Parra. No hay en *La bandera de Chile* el quiebre gramatical ni la poética del *malescribir* o el *maldecir*, en la línea de las *escrituras errantes* latinoamericanas, que encontramos en Berenguer —y en otros poetas chilenos de los ochenta como Soledad Fariña, Rodrigo Lira, Gonzalo Muñoz o Diego Maquieira—: un quiebre gramatical que dialoga con la ilegibilidad intermedial de *La nueva novela*, así como con el motivo del balbuceo/tartamudeo de la lengua poética ligada a una impotencia política. En el poema visual de la bandera, la primera línea

de la franja inferior subraya la agramaticalidad de un “maldicer”, un (mal)decir que se dice mal: «maldermososmalderenmaldicermaldermalmalmesiento» (115), y a lo largo de *A media asta* abundan los momentos de fractura sintáctica y morfológica —«Aún tiembla el labio la ruega a la fina / Visceras al trueno fuego lo juegan al cara o sello / As de corazones un río de sangre sangra / látigo que araña el cuerpo la cuerpa fermento tierno» (89)— cernidos en una «lengua espesa», un hablar poético «desde la lengua / deslenguada y malparida» (109):

La expatriada Raimunda está hablando
sin tierra les habla desde el aire
inhala y expulsa improperios casi
difunta susurra su lengua espesa
donde cantar no puede su letanía (107).

8. ELOGIO DEL ANONIMATO: CONTRA EL TOTALITARISMO POLÍTICO Y POÉTICO

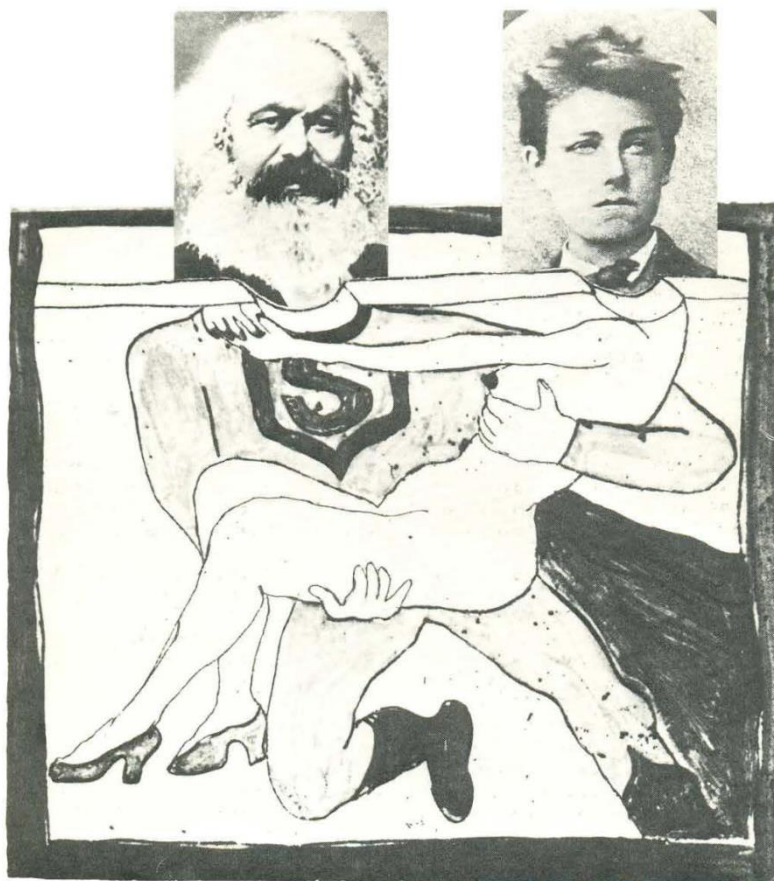
Ahora bien, lo singular de *La nueva novela* en cuanto reimaginación de una «*poiesis* política» (Agamben, 2005) es que no solo ataca el totalitarismo de derechas, sino también el de izquierdas. La actualidad de su propuesta, a diferencia de la poesía popular-revolucionaria que dominó los años 50 y 60, radica en plantear una poesía política que no se pone al servicio de ninguna ideología —lo cual no quiere decir que no haya en ella una específica toma de posición—. En *La nueva novela* se parodia y escarnece tanto el neofascismo de la dictadura chilena como el estalinismo del bloque soviético durante la guerra fría, así como la indiscriminada celebración de este en la poesía latinoamericana popular-revolucionaria que cundió especialmente en la década del 60.

Ello es evidente en el poema visual que aparece al final del «libro condenado», el cual remite a otro con el que se abre *La nueva novela*: un indicio más de que el apéndice final no es tal sino una parte orgánica de la vertiginosa serie de conjuntos disjuntos que propone este libro (Fig. 8).

LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN

"El patizambo y la chepadita se aman apasionadamente y ofrecen, por tanto, en su doble aspecto, la mejor garantía para un "efecto armónico" de segundo orden".

F. Engels



SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habita en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples máscaras de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borroso y anónimo. (Este último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados).

En esencia, el mito de SUPERMAN satisface las secretas nostalgias del hombre moderno, que aunque se sabe débil y limitado, sueña rebelarse un día como un "personaje excepcional", como un "héroe" cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo.

Figura 8: «El poeta como Superman»

En este grotesco emblema es evidente la parodia del poeta que no quiere ser Juan Luis Martínez: el poeta como "superman" marxista, el poeta popular-revolucionario como "héroe" del pueblo «cuyos sufrimientos están llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo» (p. 147). Si una traducción aproximada de esta chocante imagen podría ser algo así

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

como “la poesía prostituida en manos del marxismo”, el hecho de que el poeta elegido para representar a la poesía sea Rimbaud, el iniciador de la saga moderna del poeta vidente, sugiere un velado trasunto paródico de Pablo Neruda, el “super-héroe” de la poesía chilena, que muere prácticamente a la vez que se inicia la dictadura —de hecho doce días después del golpe de Estado, probablemente envenenado a instancias de los responsables del golpe²⁰—. Pues Neruda no es solo el poeta comunista chileno por antonomasia²¹, sino también el más notorio representante latinoamericano de la tradición del poeta «vidente» o «chamánico», según prefiramos la terminología de Octavio Paz (1987) o la de Michael Hamburger (1991).

Otro poema visual que aparece tres páginas antes dentro del mismo «libro condenado» explicita el vínculo al nombrar a Neruda, por más que sea de manera lateral, en un texto en francés y en letra tan diminuta que lo hace apenas legible (Fig. 9). Si antes se apeló a la imagen de la Liebre de Marzo amordazada como emblema de la poesía silenciada por el totalitarismo fascista, ahora se hace lo propio con el totalitarismo estalinista, pues la negra mordaza que silencia a la poética liebre es la misma que tapa la boca del escritor ruso disidente Aleksandr Solzhenitsyn, represaliado por el régimen soviético cuyo mayor adalid en Latinoamérica era en ese momento Pablo Neruda. Las declaraciones del “pestífero” Solzhenitsyn en la entrevista que acompaña a la imagen no dejan de señalar la ambivalencia del comité del premio Nobel de literatura, que en 1971 premiara al “poeta comunista” Pablo Neruda, y al año siguiente a un escritor represaliado por el comunismo soviético:

Después de mi expulsión de la Unión de Escritores en noviembre de 1969 se sugirió abiertamente que abandonara Rusia, lo que habría justificado la acusación de “traidor a su país”. Después vino toda la barahúnda a propósito del premio Nobel. La posición de todos los prebostes del Partido fue: el premio Nobel es el salario de Judas para los traidores a la patria. El argumento se repitió hasta la saciedad sin que nadie se preguntara si no lanzaba una sombra sobre Pablo Neruda, poeta comunista chileno, laureado en 1971 (Martínez, 1985: 142; mi traducción).

²⁰ En el momento de escribir estas líneas sigue abierta la investigación judicial, habiéndose hallado en los restos exhumados del poeta huellas de sustancias tóxicas que parecen corroborar la hipótesis del envenenamiento. Véase: <https://www.diario-red.com/articulo/chile/peritajes-confirman-que-poeta-pablo-neruda-fue-envenenado/20250421120000046131.html>

²¹ Candidato del Partido Comunista Chileno a la presidencia de la República en las elecciones de 1970, finalmente renunció a su candidatura, dando su apoyo a Salvador Allende como candidato único de la Unidad Popular.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.



Figura 9: «Through the Looking-Glass, and What the Poet Found There»

Esa sombra es lanzada con alacridad en *La nueva novela*, pero erraríamos el tiro si la atribuyéramos a algún tipo de encono contra el más célebre de los poetas chilenos²². De

²² No al menos el encono patente en «Nuestro Salieri», poema de Diego Maquieira incluido en *Los Sea Harrier* (1993), donde la parodia del totalitarismo comunista como nueva «religión de estado» (125) culmina en el retrato

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

hecho, la crítica a Neruda atañe no solo al poeta comunista, martillo de escritores oscuros en aras de la claridad de una supuesta poesía popular —renegando del poeta hermético que fue en las dos primeras *Residencias*, su aporte quizá más duradero a la poesía latinoamericana—, sino sobre todo a su condición de poeta vidente y al tipo de poesía ligada a la plenitud de un yo “heroico” que daría voz a los silenciados y a los muertos: el yo que emerge de manera emblemática en el poema «Alturas de Machu Picchu» del *Canto general*²³.

Este es un punto clave, pues el fundamental giro que imprime Martínez a la poesía política, que tendrá fértil continuidad en la poesía chilena y más allá de ella, implica una crítica del yo unitario y de la plenitud de la voz lírica. Lo primero es patente desde la portada del libro, en la que se tacha doblemente el nombre del autor (Juan Luis Martínez) y su pseudónimo (Juan de Dios Martínez), que no obedece a ninguna vocación religiosa sino a su gusto por los juegos de palabras: Juan de Dios viene a ser una traducción del nombre del escritor francés que funciona en el libro como su *alter ego*, Jean TarDIEU, sugiriendo la irónica figura autorial de una suerte de “dios tardío”. Esa crítica tendrá continuidad en *Purgatorio*, el primer poemario de Zurita, en la contradictoria presentación de un yo psicótico y transexual que apela grandilocuentemente al bíblico *ego sum qui sum*, a la vez que dice llamarse Raquel, adoptando la identidad de una prostituta. Lo mismo cabe apreciar en *A media asta*, donde, como observa Soledad Bianchi, «una hablante rota, violentada corporalmente, se disgrega en ambigüedades varias y múltiples emisiones, hablas y personas gramaticales, confundiendo, también, los personajes, las normas, los códigos lingüísticos» (2019: 173). También en la sucesión de voces travestidas e irónicas apropiaciones textuales que proliferan en *La Tirana* de Diego Maquieira, que podrían sintetizarse en el desopilante verso: «Yo, la más Peckinpah de este Convento» (2003: 47); en la mascarada genérica y mediática de *Exit / Este*, los dos primeros libros de Gonzalo Muñoz, que disuelven el sujeto lírico en un *maelström* de

burlesco del más laureado de los poetas chilenos como travestido “Salieri” —«el confesor laureado de esta república / que se mandaba hacer sus casullas / de marta cibeline con Galante también»—, descrito así en los versos finales: «Demonios, / Qué bajoneante para la lengua española / y qué merma para los dineros del culto / seguir mamando y con décadas de atraso / las puerilidades seniles de un pendenciero / cuya vanidad era infinitamente mayor / que su insignificancia / Lo vimos irse, Luchino / irse rodeado por los mozos de Galante / que le tapaban el bolso» (118). De hecho, en sus años de bohemia en Valparaíso, Martínez llegó a las manos con Pablo de Rokha en un altercado donde salió en defensa de Neruda, cuando aquel lo tildara desdeñosamente de «poeta de las conchitas» (Careaga, 2017).

²³ Es la crítica que también le hace Carlos Cociña en *Aguas servidas* (1981), donde contradice los famosos versos de «Alturas de Macchu Picchu» que atribuyen a la voz poética el poder de hacer “renacer” a los muertos («Sube a nacer conmigo, hermano. [...] / Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta»): «En estos momentos no vale ni la nostalgia ni la conmiseración ni / las palabras ni las canciones ni las tumbas, pues los muertos no renacerán. / Nadie renace ni renacerá en el espacio de nuestras vidas, / ni uno solo ni dos ni las viudas ni los hijos ni los padres ni nadie / nunca jamás renacerá, pese a perdonarnos a nosotros mismos» (89).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

violencias históricas e intersemióticas, «pues asumida la violencia, todo es material de trabajo» (2010: 78); o, en fin, en la crítica del yo profético de la poesía vidente que puede leerse en *Aguas servidas* de Carlos Cociña: «retórica / del yo iluminado en una extensión infinita de la propia vanidad» (2018: 71). Lo segundo —la crítica de la plenitud de la voz lírica— es ampliamente desarrollado en la poesía disonante y anti-lírica de los arriba citados, como en la de Rodrigo Lira, Gonzalo Muñoz o Soledad Fariña; una poesía heteroglósica en el sentido de Bajtín (1981), lo que le otorgaría una cualidad “novelesca” prefigurada en el libro de Juan Luis Martínez: una poesía que no “da voz” a otros sino que es múltiple y contradictoriamente atravesada por otras voces, sustituyendo el yo lírico unitario por una suerte de *here comes everybody*, para ponerlo en términos del *Finnegans Wake* de Joyce o de su reescritura por parte de John Cage (Bernstein, 2001).

En *La nueva novela*, el escarnio de la voz poética unitaria es manifiesto en la inclinación por el *nonsense* y la constante autocritica del discurso poético a lo largo del libro, así como en la sedicente vindicación del tartamudeo frente a la plenitud de la voz lírica. De las muchas desapariciones que acontecen en *La nueva novela* —desapariciones poéticas y políticas: desapariciones de cuerpos y de *corpora*, de protocolos legales y de hábitos literarios, de una manera de hacer poesía y de una manera de hacer política— hay una que tiene carácter constitutivo: la desaparición del sujeto poético. Un «“sujeto cero” que se hace presente en su desaparición» (Lastra y Lihn, 1986: 7). Estrategia llevada al extremo en sus libros póstumos *El poeta anónimo* —compuesto en 1985 y publicado en 2012—, que propone un entramado iconotextual conformado enteramente por textos de otros autores, y *Poemas del otro* (2003), que materializa un específico ideal de «autoría transindividual» (Lastra y Lihn 1986: 10) al proponer como obra de Juan Luis Martínez, autor chileno, la traducción de una serie de poemas de Juan Luis Martinez, autor suizo-catalán —un “Martinez” sin acento—, omitiendo toda mención de la fuente original²⁴.

²⁴ Esta broma o acto de desaparición final fue descifrada por Scott Weintraub (2014), quien demostró que la mayoría de los *Poemas del otro*, que tanto habían desconcertado a los críticos por ser poemas líricos convencionales que no casaban con el experimentalismo de *La nueva novela* y *La poesía chilena*, eran literalmente poemas de otro Juan Luis Martínez: esto es, traducciones del libro *Le silence et sa brisure* (1976) del autor suizo-catalán homónimo —salvo por la tilde—. Puesto que solo “la mayoría” de los “poemas del otro” son traducciones de ese *alter ego* o heterónimo-casi-homónimo, la finta final de la broma es que algunos de esos poemas serían textos originales del propio Martínez, imitando el estilo enteramente convencional de la poesía del *otro* —el Martinez sin acento—.

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

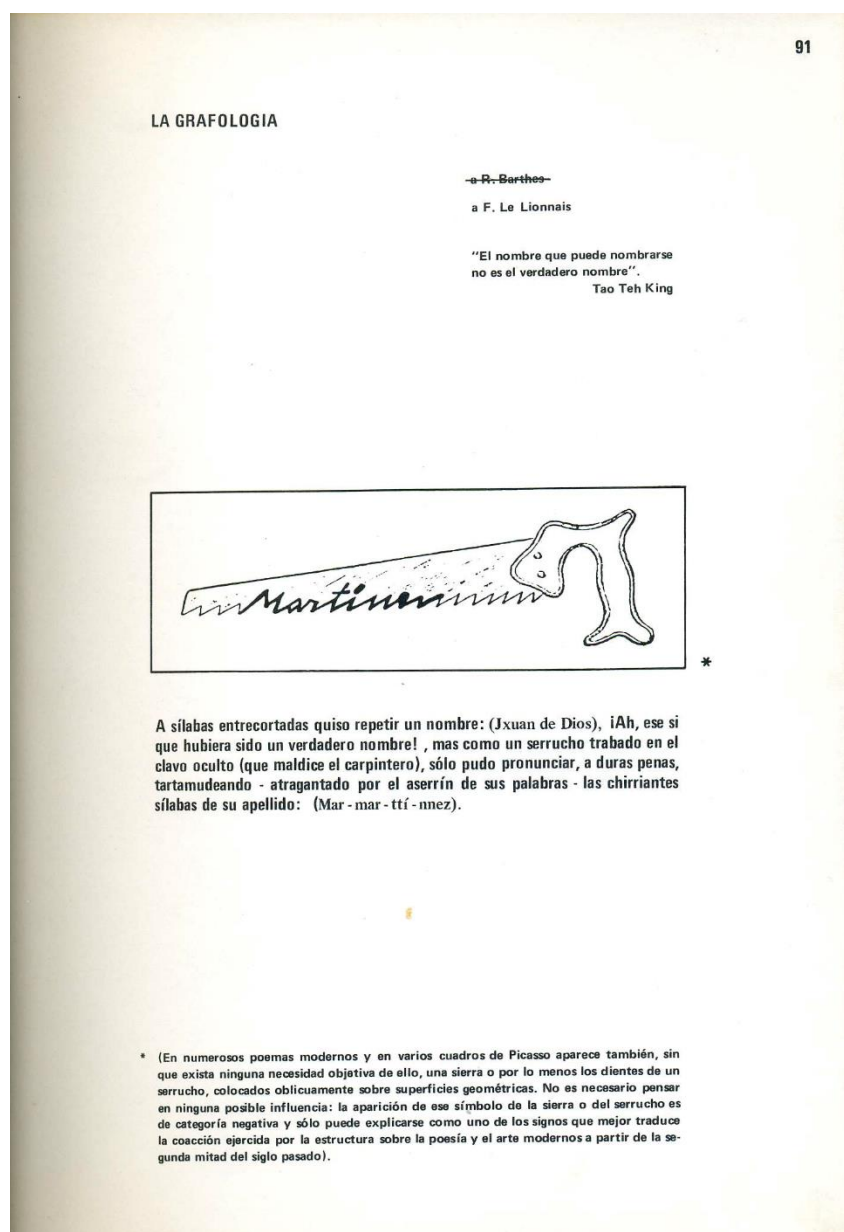


Figura 10: «La grafología»

En el poema iconotextual «La grafología» (Fig. 10), incluido en el capítulo VI («La literatura»), el nombre del autor se asocia por medio de un calambur visual al filo cortante de un serrucho —lo que sugiere su vocación sardónica y (auto)crítica—, así como al tartamudeo y a la voz «atragantada por el aserrín de sus propias palabras» (p. 91), que más allá de la tartamudez del autor, a la que se refieren testimonios coetáneos, adquiere el rango de una poética que vertebra toda su obra. La propuesta de una voz tartamudeante y chirriante, en contra de la poesía “vidente” de Neruda, en cierto modo recuerda la vindicación del balbuceo

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

en otro famoso poema de Paul Celan —«Tubinga, enero», incluido en *La rosa de nadie* (1963)—, donde ese balbuceo se propone como alternativa a la plenitud de la voz profética de Hölderlin, evocada en la fase final de su locura, en el sinsentido de las palabras que solía repetir en sus últimos años de reclusión en la torre de Tubinga (“pallaksch, pallaksch”): «Si viniera, / si viniera un hombre, / si viniera un hombre al mundo, hoy, con / la barba de luz de / los patriarcas: debería, / al hablar de este / tiempo, / debería / sólo balbucir y balbucir / siempre-, siempre-, / así así // (“Pallaksch. Pallaksch.”)» (Celan, 2007: 163).

Así pues, en *La nueva novela* hay una mordaz crítica al totalitarismo que corta por ambos filos —a derecha y a izquierda—, de manera semejante a lo que proponían algunos de los «artefactos» de Nicanor Parra²⁵. Pero esa crítica ataca no solo al totalitarismo político sino también —lo que tal vez sea más relevante— a lo que podríamos llamar el “totalitarismo poético”: una crítica de la figura “heroica” del poeta en cuanto instancia de poder —el poder de quien “usa y abusa de algunas metáforas en el ejercicio de la poesía”— en sintonía con la *muerte del autor* propugnada por esos años por Roland Barthes —cuyo nombre es consecuentemente tachado cuando se lo cita, tal como ocurre con el del autor del libro—, lo que a su vez implica el distanciamiento de un discurso poético monológico, supeditado a la propagación de una determinada ideología.

9. A MODO DE CONCLUSIÓN: HACIA UN NUEVO PARADIGMA POÉTICO-POLÍTICO

Tras el golpe de Estado del 11 de septiembre del 73, a Enrique Lihn le inquietaba, según Soledad Bianchi, que «los poetas se comprometieran más con la realidad que con la poesía» (2019: 174). *La nueva novela*, libro que aparece en la poesía latinoamericana con trazas de movimiento sísmico, supone nada menos que la invención de un modo de escritura que reconcilia ambos “compromisos” en su apuesta por lo ilegible: una ilegibilidad transemiótica que opera en las zonas de fricción entre palabra e imagen —que son también sus zonas de desaparición—, movilizandolas concepciones establecidas de lo visible y lo legible desde la raíz de la relación entre poesía e Historia. Avanzando en la estela abierta por Juan Luis Martínez, la poesía latinoamericana de los 80 y 90 —en poetas tan distintos como Zurita, Berenguer, Verástegui o Hinostroza, y luego en las distintas insurgencias de la poesía neobarroca y objetivista (Dobry, 1999), en las poéticas transtextuales que cierran el siglo XX

²⁵ Elvira Hernández señala un vínculo estructural entre *La nueva novela* y los *Artefactos* de Parra: «Si Nicanor Parra había desarmado, hecho explotar el libro con sus *Artefactos*, Juan Luis Martínez busca rearmarlo con otro modelo, en las cercanías de Mallarmé» (Fariña y Hernández, 2001: 34).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

y abren el XXI (Medo, 2014) o en las distintas formas de *writing through* vinculables a la escritura conceptual y al apropiacionismo (Dworkin, 2003; Rivera Garza, 2013; Cussen, 2019)²⁶ — se moverá hacia la superación del paradigma de la poesía social y representacional ligada al discurso político de la violencia revolucionaria, en aras de lo que en términos de Derrida (1987) llamaríamos una «política de la menor violencia»: una poesía *post-hegemónica* (Beasley-Murray, 2010) que sustituye el relato ideológico y la emotividad lírica por el cuestionamiento del lenguaje y del yo como razón primera del poema, en la creencia de que, como diría Alejandra Pizarnik²⁷, «el poema es transformación» (2003: 460), y de que ahí radicaría su mayor potencia política. En poesía, como en política, se trata siempre de transformar, (re)construir la casa, teniendo en cuenta lo que nos recuerda Juan Luis Martínez en *La nueva novela*, en la máxima “anónima” que precede a la lectura de «La desaparición de una familia»:

“La casa que construirás mañana ya está en el pasado y no existe.”

Anónimo (p. 121).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. ([1949] 2018), «Crítica de la cultura y la sociedad», en Theodor W. Adorno, *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, Vol. 10/1*, Madrid, Akal.
- AGAMBEN, Giorgio ([1970] 2005), *El hombre sin contenido*, trad. Eduardo Margareto Kohrmann, Barcelona, Ediciones Áltera.
- AJENS, Andrés (2001), “La interrupción – del relato en la poesía chilena”, en Soledad Fariña y Elvira Hernández (eds.), *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago, Intemperie Editorial, pp. 8-14.
- AYALA, Matías (2010), *Lugar incómodo: poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado.
- BADIOU, Alain (2005), *El siglo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial.
- BAJTÍN, Mijaíl (1981), *The Dialogic Imagination*, trad. Michael Holquist y Caryl Emerson, Austin, University of Texas Press.
- BAJTÍN, Mijaíl ([1987] 2005), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza.

²⁶ A la manera de John Cage en *Writing through Finnegans Wake* (1978), obra estrictamente coetánea de *La nueva novela* y muy próxima a esta en su práctica de escritura a través de textos ajenos.

²⁷ A la poeta argentina le dedica Martínez el poema visual «Tareas de poesía» (p. 26), incluido en el capítulo I de *La nueva novela*, así como reescribe unos famosos versos de *El árbol de Diana* (1962) en el poema-collage «El barco ebrio», alterando la posición de las comas: «¿Recordar con palabras de este mundo, que partió de mí, un barco llevándome?» (p. 27).

Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

- BARTHES, Roland ([1967] 1987), «La muerte del autor», trad. Carlos Fernández Medrano, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, pp. 65-72.
- BARRAZA RISSO, Ángela (2012), «Soledad Fariña: El primer libro», *Fisura: teatro/tendencias/actuación*, en [\[https://angelabarrazarisso.blogspot.com/2012/12/soledad-farina-el-primer-libro.html\]](https://angelabarrazarisso.blogspot.com/2012/12/soledad-farina-el-primer-libro.html) (10/09/2025).
- BEASLEY-MURRAY, Jon (2010), *Posthegemony. Political Theory and Latin America*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BENEDETTI, Mario (1972), *Los poetas comunicantes*, Montevideo, Marcha.
- BERENGUER, Carmen ([2002] 2019), *La gran hablada*, Madrid, Libros de la Resistencia.
- BERNSTEIN, David W. (2001), *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago, University of Chicago Press.
- BIANCHI, Soledad (2019), «La escritura de Carmen Berenguer: compromiso con la poesía, compromiso con la realidad», en Carmen Berenguer, *La gran hablada*, Madrid, Libros de la Resistencia, pp. 171-174.
- BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BROWN, Kenneth (1998), «Trilce», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo*, 1454/1455, pp. 267-278.
- CALVEIRO, Pilar (1998), *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- CAREAGA, Roberto (2017), «Juan Luis Martínez después del silencio», *Santiago. Ideas crítica debate*, en [\[https://revistasantiago.cl/literatura/juan-luis-martinez-despues-del-silencio/\]](https://revistasantiago.cl/literatura/juan-luis-martinez-despues-del-silencio/) (10/09/2025).
- CASADO, Miguel (2025), «Notas sobre hermetismo y literalidad», en Miguel Casado (ed.), *Cosas contemporáneas. Ensayos sobre poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia, pp. 49-66.
- CASADO, Miguel (2025), «Notas sobre cohesión y desajuste en Trilce», en Miguel Casado (ed.), *Cosas contemporáneas. Ensayos sobre poesía*, Madrid, Libros de la Resistencia, pp. 101-112.
- CELAN, Paul ([1963] 2007), *La rosa de nadie. Obras completas*, trad. José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta.
- COCINA, Carlos ([1981] 2018), *Aguas servidas*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- CONTRE, Guillaume (2021), «Écrire à la photocopieuse», en Juan Luis Martínez, *Le nouveau roman (La nueva novela). Introduction, annexes et notes*, ed. y trad. Viviana Méndez Moya et al., Bélgica, Casochrome, pp. 14-17.
- CUSSEN, Felipe (2019), «Escritura conceptual y catástrofe», *Taller de letras*, 64, pp. 61-75.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix ([1980] 1997), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia II*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.
- Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

- DENIZ, Gerardo (2005), *Adrede. Erdera*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- DEOTTE, Jean Louis (2000), «El arte en la época de su desaparición», en Nelly Richard (ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 149-164.
- DERRIDA, Jacques (1972), *La Disemination*, París, Éditions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1987), *De l'esprit. Heidegger et la question*, París, Galilée.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2016), *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- DOBRY, Edgardo (1999), «Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588, pp. 45-57.
- D'ORS, Eugenio (1944), *Lo barroco*, Madrid, Aguilar.
- DWORKIN, Craig (2003), *Reading the Illegible*, Evanston, Northwestern University Press.
- FARIÑA, Soledad y HERNÁNDEZ, Elvira (eds.) (2001), *Merodeos en torno a la obra poética de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile, Intemperie Ediciones.
- FELMAN, Shoshana y LAUB, Dori (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Nueva York, Routledge.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1996), *Museo de la Novela de la Eterna*. Buenos Aires, ALLCA XX.
- FRIEDRICH, Hugo (1959), *Estructura de la lírica moderna*, trad. Juan Petit, Barcelona, Seix Barral.
- GALLET, Bastien (2021), «Lire *Le nouveau roman*: approches (et vents) contraires», en Juan Luis Martínez, *Le nouveau roman (La nueva novela)*. Introduction, annexe et notes, ed. y trad. Viviana Méndez Moya et al., Bélgica, Casochrome, pp. 18-21.
- GELMAN, Juan ([1994] 2010), *dibaxu*, Buenos Aires, Seix Barral.
- GELMAN, Juan (2000), «Discurso Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe 2000», en <http://www.juangelman.net/premios/premio-juan-rulfo-de-literatura-latinoamericana-y-del-caribe-2000> (10/09/2025).
- GÓMEZ, Cristián (2006), «Esto es esto es esto es esto es (consideraciones previas para un acercamiento a la obra de Juan Luis Martínez)», *Crítica Hispánica*, vol. 28, n.º. 1, pp. 91-108.
- HAMBURGER, Michael (1991), *La verdad de la poesía*, trad. Mercedes Córdoba y Miguel Ángel Flores, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- HERNÁNDEZ, Elvira (1991), *La bandera de Chile*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- HERRERA, Juan (2007), «*La nueva novela* de Juan Luis Martínez: poesía protohipertextual en el contexto de la videósfera», *Acta Literaria*, vol. 35, n.º. 2, pp. 9-27.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. ([1944] 1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta.
- KIRKPATRICK, Gwen (1999), «Desapariciones y ausencias en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 50, pp. 225-34.
- Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

- LASTRA, Pedro y LIHN, Enrique (1986), *Señales de ruta de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo.
- LIHN, Enrique (1976), *La orquesta de cristal*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MAQUIEIRA, Diego ([1983, 1993] 2003), *La Tirana. Los Sea Harrier*, Santiago de Chile, Tajamar Editores.
- MARTÍNEZ, Juan Luis ([1977] 1985), *La nueva novela*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (1978), *La poesía chilena*, Santiago de Chile, Ediciones Archivo.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2003), *Poemas del otro*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2012), *El poeta anónimo*, São Paulo, Cosac & Naify.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2012), *Aproximación del principio de incertidumbre a un proyecto poético*, São Paulo, Cosac & Naify.
- MARTÍNEZ, Juan Luis (2021), *Le nouveau roman (La nueva novela). Introduction, annexes et notes*, eds. y trads. Viviana Méndez Moya *et al.*, Bélgica, Casochrome.
- MCHALE, Brian (2005), «Poetry under Erasure», en Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik (eds.), *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Ámsterdam, Rodopi, pp. 277-301.
- MEDO, Maurizio, ed. (2014), *País imaginario. Escrituras y transtextos. Poesía en América Latina, 1960-1979*, Madrid, Amargord.
- MONTALBETTI, Mario (2024), *El pensamiento del poema*, Santiago de Chile: Pólvora Editorial / Marginalia Editores.
- MONTERO, Gonzalo (2017), «Entierros y desentierros: el cuerpo desaparecido en la obra de Juan Luis Martínez» *Chasqui* vol. 46, nº. 2, pp. 194-206.
- MUÑOZ, Gonzalo ([1981, 1983] 2010), *Exit / Este*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- NÓMEZ, Naín (2007), «Transformaciones de la poesía chilena entre 1973 y 1988», *Estudios Filológicos*, 42, pp 141-154.
- ORTEGA, Julio (2011), «Vallejo: una poética de la tachadura», *Ínsula*, 777, pp. 16-17.
- PARRA, Nicanor (1958), «Poetas de la claridad», *Atenea*, 380/381, pp 179-183.
- PAZ, Octavio (1987), *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.
- PIZARNIK, Alejandra (2003), *Diarios*, Barcelona, Lumen.
- PRIETO, Julio (2016), *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- RAMIRO QUIROGA, Juan Carlos (2003), «La teoría viral de Gonzalo Millán: la palabra es para mí un *pharmacum*», *Proyecto patrimonio* en [<http://www.letras.mysite.com/millan1.htm>] (10/09/2025).
- RICHARD, Nelly ([1986] 2007), *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Julio Prieto (2025), «Juan Luis Martínez y la nueva escritura latinoamericana: ilegibilidad, poesía e historia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 27-68.

- RIVERA GARZA, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*, Ciudad de México, Tusquets Editores.
- SONTAG, Susan (1969), «The Aesthetics of Silence», en Susan Sontag, *Styles of Radical Will*, Nueva York, Farrar Straus & Giroux, pp. 3-34.
- SUÁREZ MAYOR, Zenaida (2019), *Palabras ya escritas: relecturas de La nueva novela de Juan Luis Martínez*, Santiago de Chile, RIL Editores.
- TARDIEU, Jean (1978), *Le Professeur Froeppel*, Paris, Gallimard.
- VALLEJO, César (2002), *Correspondencia completa*, Lima, Fondo Editorial PUCP.
- WEINTRAUB, Scott (2015), *Juan Luis Martínez's Philosophical Poetics*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- WEINTRAUB, Scott (2014), *La última broma de Juan Luis Martínez: no sólo ser otro sino escribir la obra de otro*, Santiago, Cuarto Propio.
- WITTGENSTEIN, Ludwig ([1922] 2003), *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza Editorial.
- WÖLFFLIN, Heinrich ([1915] 1952), *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ZURITA, Raúl (1979), *Purgatorio*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- ZURITA, Raúl (1985), *Canto a su amor desaparecido*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- ZURITA, Raúl (1988), *Literatura, lenguaje y sociedad*, Santiago de Chile, CENECA.



**HABITAR LO PLÁSTICO: EL DESVÍO LINGÜÍSTICO COMO
GESTUALIDAD ÉTICA Y VULNERABLE EN LA ÚLTIMA ETAPA DE MARÍA
ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (2019-2023)**

**DWELLING IN PLASTICITY: LINGUISTIC DEVIATION AS ETHICAL AND
VULNERABLE GESTURE IN THE LATE WORK OF MARÍA ÁNGELES PÉREZ
LÓPEZ (2019-2023)**

MARTA CABRERA INIESTA
<https://orcid.org/0000-0003-3638-1346>
cabrerainiesta@gmail.com
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Resumen: Dentro de la trayectoria poética de María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967), el periodo pospandémico acotado por las obras *Interferencias* (2019) y *Libro mediterráneo de los muertos* (2023) muestra una singularidad en lo que, hoy por hoy, es una paradoja frecuente en las artes del siglo XXI: la exacerbación del compromiso social se concilia con un interés por la experimentación plástica y lingüística. De cualquier modo, este acuerdo entre lo político y lo lúdico no es arbitrario. El territorio de exploración recorrido por la hibridez medial, las distorsiones en la gramática, la inserción de recursos digitales o el distanciamiento del realismo absolutista, a su vez encarado por los desvíos semánticos del simbolismo y las operaciones intertextuales, parece entroncar con una definición materialista de la poesía. Dado este supuesto, la continua erosión del lenguaje revelaría un juicio respecto a la subjetividad ortodoxa desde la que se enuncia en la literatura, favoreciendo la presencia de otras lógicas *deconstructivistas*, dominadas —desde una herencia levinasiana— por la recepción ética del Otro en el lenguaje. En consecuencia, este estudio se propone analizar las herramientas disruptivas en la última poesía de María Ángeles Pérez López, como parte de un imaginario que ve en las disrupciones lingüísticas un gesto comprometido y significativo; y, en último término, deslindar la manera en que dichos excesos vanguardistas expresan el compromiso ético y ontológico de la autora.

Palabras clave: María Ángeles Pérez López, vulnerabilidad, transgresión, interferencia, otredad.

Abstract: Within the poetic trajectory of María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967), the post-pandemic period marked by *Interferencias* (2019) and *Libro mediterráneo de los muertos* (2023) reveals a distinctive feature of what has become a frequent paradox in 21st-century arts: the intensification of social engagement coexists with a strong interest in linguistic and formal experimentation. The territory explored through digital resources, medial hybridity, and grammatical distortions, as well as through symbolism and intertextual operations, also connects with a materialist conception of poetry. Under this assumption, the erosion of language reflects a shift in textual subjectivity towards a different logic—inherited from Levinas—, thus dominated by *deconstruction* and by the ethical reception of the Other within language. Therefore, this study examines, on the one hand, the disruptive strategies in the recent work of María Ángeles Pérez López, as part of a poetry that interprets the disruptions as intentional, meaningful gestures. On the other hand, it aims to clarify the way in which these transgressions convey the author's ethical and ontological commitment.

Keywords: María Ángeles Pérez López, vulnerability, transgression, interference, otherness.

1. INTRODUCCIÓN: LA CUESTIÓN MATERIAL DE LA PLASTICIDAD POÉTICA

Cuando en los años cincuenta Roland Barthes se plantea *qué es la escritura* ([1953] 2011: 17-22), reconoce en el grueso de los textos literarios un hecho que antes parecía exclusivo de la vanguardia: la organización formal del lenguaje, más que aludir a una neutralidad ideológica, representa una toma de posición significativa. De acuerdo con su reflexión teórica, existe dentro del proceso creativo una dimensión de la codificación textual, contendida con el carácter azaroso de la lengua natural y los accidentes de estilo, que los escritores eligen en cada caso, y desde la que contraen la posibilidad de comprometerse socialmente a expensas de las tematizaciones. Mientras que la lengua y el estilo se revelan en la obra como «fuerzas ciegas» del texto (2011: 20), propias del inconsciente o en relación con la biografía de su autor, la forma de un poema obedece, por lo contrario, a una transgresión bien pensada: por un lado, se crea fuera de las convenciones, las normas de la gramática y los automatismos del habla; por otro, apunta hacia un componente axiológico en su modulación, registro e intencionalidad. A tenor de este carácter facultativo, Barthes construye una acusada defensa de la identidad formal y la infracción del lenguaje, como los modos en que la palabra puede vincularse, con mayor consciencia y potencial semántico, a la amplia historia del Otro (19-20).

Entrado el siglo XXI, esa tesis ha servido a un amplio número de poéticas para justificar una atención preferente al signo lingüístico que, dentro de los marcos de las nuevas crisis de la contemporaneidad, aboga por el desbordamiento sistemático de la forma y de la

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

palabra; sobre todo en aquellas poéticas que comparten una mirada materialista de la literatura: de esta manera defiende el poeta Antonio Méndez Rubio la posibilidad de desplegar un principio ético alejado de los realismos verticales —que desde siempre han dominado el canon de la literatura española—, considerando «que todo lenguaje es por definición una forma de práctica social» (2008: 14). O, con idéntico enfoque, María Salgado y Ángela Segovia evidencian en *ready* (Salgado, 2012) y *La curva se volvió barricada* (Segovia, 2016) la manera en que lo figurativo y lo rupturista amplían «la percepción de las relaciones sociales» (Molina Morales, 2018: 223), a consecuencia de un imaginario que traspasa los dominios lingüísticos para incidir en el ámbito público. En pocas palabras, el sello de la disrupción formal y semántica es heredero de un hilo teórico que comprende el ruido en el camino comunicativo, y la distorsión de los signos como anomalías no imprevistas de la lógica, sino conscientes y organizadas. Visto así y como lo quiso proponer originalmente Túa Blesa (1998) en el campo poético español, la bibliografía crítica de los límites verbales, además de subrayar la riqueza de las transgresiones, expresa la manera en que la experimentación formal potencia el factor ideológico del texto y articula, en suma, la posibilidad de trascendencia del yo poético.

En este punto, la perspectiva que Blesa aplica para definir el alcance *contradiscursivo* de los desvíos lingüísticos: ordenados en su caso bajo el nombre de *logofagias*, sitúa sobre los huecos gráficos del poema —y así sobre los procesos de borrado semántico— una significatividad clave para comprender con rigor la poesía contemporánea. Según el crítico (1998: 15-16), las marcas visuales, las variaciones de un mismo poema, las glosas y la escritura suspendida, en blanco o multiplicada por la polifonía textual, son prácticas que cuestionan la capacidad comunicativa del signo y, por ende, propuestas de una deconstrucción lingüística en las que queda planteada la subversión de lo dicho en favor de la estructura inestable y productiva de lo implícito.

Las expresiones logofágicas —también llamadas producciones «del límite» (García, 2005) o «de lo ilegible» (López Parada, 2020)— se refieren a gestos semióticos, híbridos, visuales o incluso prosódicos, donde las posibilidades del decir se explotan hacia una textualidad abierta, contraria a la linealidad y la hegemonía del signo verbal. Con todo, dado el patrimonio posestructuralista de las artes contemporáneas, la plasticidad no se concibe únicamente como un modelo de comunicación distinto, sino, más bien, como un espacio social de disolución, transformación y disrupción ante la idea de un lenguaje reducido por su

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

estructura monolítica e inflexible, sistematizado sin atender a las implicaciones materiales o culturales del sujeto que lo reproduce o el modelo de pensamiento que lo erige (Kristeva, 1974: 11-12). Keith Moxey (2008), tras analizar la desconfianza posderridiana en la precariedad del lenguaje escrito, ha señalado en esa línea que las teorías y disciplinas que demandan un acceso a la experiencia —entre ellas, la poesía— se resisten forzosamente a la utilización simplificadora de la representación lingüística. Este hecho se debe, por una parte, a la existencia de lenguajes que permiten reconocer el mundo sin la presencia del signo verbal; pero también a la categorización del verbo como figura jerárquica y limitadora de la pluralidad ontológica:

Filósofos como Gilles Deleuze, Felix Guattari [...], y Alain Badiou [...] afirman que la experiencia humana está determinada por una multiplicidad ontológica que escapa de cualquier intento de postular el “Ser” como una entidad unificada, pero incognoscible, subyacente a la “realidad” a la que las personas responden, al mismo tiempo que se opone al uso reductor de la representación lingüística para ofrecer una vista consistente, una «narrativa maestra», que explique esa experiencia (Moxey, 2008: 10).

El conjunto de estas aproximaciones nos ofrece la premisa de que la plasticidad y el soporte material que rodean a la letra escrita son, en sí mismos, herramientas de representación signica. En ese aspecto, y como se ha mencionado anteriormente, la indagación lingüística apela a una interpretación concreta de lo real, y configura en los excesos la matriz de una potencia afirmativa y materialista de la poesía. A la luz de esto, el análisis de las obras recientes de María Ángeles Pérez López, además de aclarar la complejidad de su arquitectura poética, desvela la lógica de su doble búsqueda poética: como experimentación plástica, por un lado, y como compromiso ético y ontológico, por otro.

1.2. La «ética de la vulnerabilidad» como núcleo contradiscursivo

Del modo en que lo reflejan los poemarios *Interferencias* (2019), *Incendio mineral* (2021) o *Libro mediterráneo de los muertos* (2021), la obra de madurez de Pérez López está atravesada por una búsqueda exigente en la materia poética y en unos límites de la expresión que, lejos de cerrar un estilo inocente o lúdico, parecen pugnar por una transmutación de los sentidos hacia un desvío plenamente consciente. Ahora bien, conforme a lo que se pretende detallar en este estudio, el punto de articulación exacto desde el cual se moldea el lenguaje parece insistir en una propuesta asimismo relacionada con la ética y la vulneración de la voz poética, si consideramos la tipología que nace de Emmanuel Levinas (1998, 2002) y que progresa en el nuevo siglo a través de las pensadoras Adriana Cavarero (2011, 2014) y Judith Butler (2006

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

2010, 2014). A partir de sus esquemas, la *vulnerabilidad* —del latín *vulnus* y *-abilis*, «que puede ser herido»— no se explica como un estado transitorio de los sujetos, sino como una exposición indisoluble del *yo*, de la que nace una suerte de responsabilidad, apertura y dependencia hacia el «mundo continuo» (Butler, 2014: 48), y hacia el resto de existencias con las que se convive de manera próxima o digital.

Siguiendo el diagnóstico de Levinas, la cultura del saber en Europa ha estado construida sobre una idea que limita el ser a la capacidad intelectual de un yo único. Al cabo, desde Parménides a Heidegger la otredad se ha restringido a una idea de lo propio, punitiva con las anomalías y fisuras que bordean lo codificado por el pensamiento: la *exterioridad* o «la extrañeza irreductible del no-yo» (Levinas, 2002: 48), de acuerdo con la nomenclatura del autor, no ha encontrado en la tradición occidental una lectura al margen de la coherencia asimiladora, adecuada a las lógicas de lo Mismo y a los parámetros de una razón desacostumbrada a encarar la alteridad sin la autonomía de lo previamente conocido (2002: 36-38). Frente a esta perspectiva propia de la ontología tradicional, se ha propuesto una reconsideración de la otredad y del modo de comprender el ser cuya organización conceptual —fundada en la «interpelación obsesiva del otro» (Guillot, 2002: 25) y la cláusula de que «la relación social es [...] la trama lógica del ser» (Levinas, 2002: 293)— afecta a la base del pensamiento reciente. Así las cosas, la grieta ontológica propuesta por el lituano ha extendido en el nuevo siglo la imaginación del sujeto hacia una condición vulnerable del ser, donde lo humano deja de concebirse bajo el ala de la metafísica para hacerlo como el resultado de una relación embrionaria con el otro, y de una correspondencia activa con lo alterno.

Por su parte, el acento sobre la vulnerabilidad que emplazan las teóricas Butler y Cavarero se particulariza por una crítica directa a la hegemonía del sujeto aislado y un diálogo con la asimetría y la exposición, en tanto condiciones del sujeto partícipe de la relación óptica; lo cual permite hablar de una metamorfosis en la posición del sujeto y en su manera de comprender la trascendencia—próxima a la ética en la medida en que trastoca todo orden representativo del modelo cartesiano—. De la vulnerabilidad se desprende una disposición receptiva del sujeto y una entrega de este a la interacción significativamente compleja con lo extraño, atento a los lenguajes de la alteridad que disipan «el englobamiento clausurante» (Levinas, 2002: 10) de la metafísica. Es más, en lugar de los interrogantes fundacionales de la ontología (*quién soy, qué somos*), proponen partir de una tercera pregunta (*quién eres tú*) en la que

se reconozca, además de la presencia visible del Otro, su experiencia particular y separada del yo-mismo: «[p]reguntar quién eres tú es reconocer que, de hecho, alguien no sabe *a priori* quién eres tú; que ese alguien está, sin embargo, abierto a recibir aquello que llega del otro; y que anticipa que ninguna categoría preestablecida será capaz de articular la singularidad por adelantado» (Butler, 2014: 49).

En esta línea, el deseo de asimetría atrae en la cultura una «imposibilidad de la reflexión total» (Levinas, 2002: 295), traducida desde un punto de vista literario en un desbordamiento de la correlación entre significante y significado, así como en una identidad textual al margen del raciocinio, de la rectitud del locutor y de la acomodación de representaciones monolíticas. Lo apunta Cavarero (2011: 194-204) al interpretar la figura de la relación como un desprendimiento total de la razón y de la voz del sujeto. Si para Levinas el raciocinio moldea —tanto como la violencia— la multiplicidad del ser, la ética comienza en una asimetría que implica la turbación del orden y de la conciencia. En esas condiciones, en oposición a los principios de la *verticalidad* —razón, autonomía y fortaleza—, la filósofa italiana imagina un sujeto «inclinado» por la subjetividad heterónoma, dependiente y sensible al dolor del otro. Ello conduce en última instancia a postular la fragilidad y la desposesión misma del lenguaje (Cavarero, 2011: 196-198), considerándolo el organismo que articula al pensamiento. En ese caso, puesto que el lenguaje se sitúa en los principios de la universalidad y la razón, la ética de la vulnerabilidad afirma una función del signo alterna, vinculada al desalojo del juicio, de la autoridad y de la forma, de modo que la otredad quede intuida —nunca enunciada— como el hecho *absoluto* que sobrepasa «permanentemente todo contenido» (Levinas, 2002: 25). La presencia del otro en el lenguaje alude, por tanto, a un efecto de multiplicidad y a un cuestionamiento del mundo y de la razón poseídos: a partir de lo que, en definitiva, se antepone una dimensión intersubjetiva que exalta «la anterioridad del Nosotros con relación al Yo» (Levinas, 2002: 302). Según esta hipótesis —y dadas las conclusiones de Levinas—, el materialismo no se ubica en la concreción, sino en unos locutores y unos lenguajes que respaldan su disolución a consecuencia del Otro.

2. EL POEMA EN CURSO DE PÉREZ LÓPEZ: DE LA BÚSQUEDA ÉTICA AL LENGUAJE

María Ángeles Pérez López forma parte del grueso de poetas que empezó a escribir en los umbrales del siglo XXI, una vez consolidada la democracia en España. Su labor de crítica, como hispanista y como poeta —iniciadas simultáneamente en los noventa—, la han

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

legitimado como una figura clave para comprender la poesía escrita en español. No obstante, su obra no ha estado atada a la circularidad: mirada de forma íntegra, en ella se distingue una transformación sustancial a la altura de la *pospandemia*, cuya importancia, si no matizada, fue avalada con el Premio Nacional de la Crítica (2021) y el Premio de la Fundación José Hierro (2023), entre otros. Este cambio responde a una integración de los recursos digitales y a una mayor presencia del compromiso lingüístico en su obra, asimismo orientadas por una condición de la subjetividad radicalmente contemporánea, que integra en el texto la parcela inconclusa, compleja, plural y frágil de las identidades recientes. A través de ello, lo lingüístico se hace indisoluble de un cambio en la perspectiva desde la cual se interpreta y significa la realidad material.

Si atendemos a sus propios códigos, la autora ha observado en el carácter dual y cerrado del signo lingüístico una imposibilidad de referir las complejas relaciones del mundo. En consecuencia, ha defendido que el tejido de lo real necesita de desviaciones y grietas discursivas para ser nombrado, entendiendo que estas son la única herramienta capaz de sortear la precariedad del signo verbal: «el lenguaje es siempre un modo de acceso a lo real [...] que no logra entrar en la médula misma de vivir. De ahí que una y otra vez, cada generación se vea impelida a escribirse, a preguntarse, a decirse (y desdecirse) ante la imposibilidad de agotar el terreno de sombras en el que caminamos» (Pérez López, 2020: 114). De manera análoga, la obra inicial de este periodo se abre con una apelación, atribuida al escritor Hugo García Manríquez, que insta a reconsiderar la posición original del poeta en tanto creador de significados. Como contrapunto sugiere la función de un cartógrafo capaz de disponer vacíos, ausencias y dislocaciones semánticas en la obra, donde se pudiera encarnar una dirección de sentido¹ fuera de los acuerdos del lenguaje: «[e]n lugar de escribir “como poeta”, leer como uno: creando huecos, pausas, limbos» (García Manríquez, en Pérez López, 2019: 9).

¹ El término «dirección de sentido» se emplea con base en la distinción que Eugenio Coseriu (1997) establece entre *significado* y *sentido* y la interpretación lacaniana que Mario Montalbetti (2009) hace de la lingüística estructural de Saussure. Para Coseriu, mientras que el significado remite al «contenido dado *exclusivamente por la lengua* y en los signos mismos de la lengua» (1997: 83); el sentido nombra «lo dicho en un acto lingüístico (“discurso” o parte de un discurso) más allá de (y *por medio de*) los significados y las designaciones» (84). En paralelo, Montalbetti lo define como una dirección, considerando que el *sentido* es «aquello que hace que una cadena de significantes sea efectivamente una cadena y no una dispersión de marcas. Una dirección hacia la que un representante apunta sin jamás llegar a su objetivo, pero en cuyo despliegue ordena un cierto conjunto significante [...]». El sentido es posible solamente si no se forma Signo» (2009: 99).

La última poesía de María Ángeles Pérez López, en conjunto, está edificada sobre una disconformidad temática con el orden contemporáneo y una querencia por diluir la razón hegemónica hacia una condición más frágil y vulnerable, en cuya búsqueda se inscribe una subversión formal y lingüística, tan marcada que la propia identidad de las obras —en cuanto textos poéticos— es puesta en entredicho. En ella, el juego de voces, la hibridez formal, el desplazamiento significativo de las grafías sobre la página, la interacción con la tecnología o la vocación materialista del lenguaje afectan sistemáticamente a la palabra, sometiéndola a su sonoridad, al sustrato físico de la letra, a la reconfiguración semántica, a la tachadura o incluso al borrado de unos versos donde la tinta se desvanece y dispersa tipográficamente:

Sumámos tilde y cuerpo de la serigrafía. Apenas sé escribir
la lárge lósa que siléncia el agua

rostros tachados rotos escandidos

el rostro es el lenguaje que no sé pronunciar

la floración carnal ante la boca (2023: 45-46).

Como se verá más adelante, de este hecho lingüístico nace una interpelación ante los discursos heredados y una apertura, en definitiva, hacia otros constructos simbólicos y otra materialidad que deja sobre el poema una renovada percepción de lo sensible, tanto como de la manera en que el sujeto imagina sus posibilidades de participación en el mundo. Así pues, el apartado que a continuación se presenta expone los modos según los cuales el signo verbal o gráfico se articula con una poética de la vulnerabilidad, por medio del análisis de las estrategias concretas de cada obra. Principalmente, la investigación se centra en una de las obras inaugurales del período pospandémico de la autora —hablamos de *Interferencias* (2019)²—, dado el grado de radicalismo que allí evidencia su propuesta, y la obra que hasta el momento clausura —*Libro mediterráneo de los muertos* (2023) —, no sin antes considerar que las técnicas y la imagería de esta se habían esbozado parcialmente en *Incendio mineral* (2021).

² En su análisis de la trayectoria poética de María Ángeles Pérez López, José María Balcells (2020) observaba precisamente en *Interferencias* una propuesta insólita en su evolución, cimentada en el intercambio de los roles habituales del poeta y el lector (2020: 171) y la presencia de unas estructuras que difícilmente podían declararse como poéticas (168).

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

3. «Y UN POSTERIOR // D / E / S / P / L / O / M // // // // // // E». LA ARQUITECTURA DEL POEMA EN MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ

3.1. *Interferencias* (2019)

El anglicismo «interferencia», introducido en castellano por la física (Corominas, 1985: 633), designa según el DLE (2014) la acción de solapar dos elementos o, en el caso de las ondas, de superponerlos de manera que la información de su movimiento ondulatorio aumenta, disminuye o se anula. En este sentido, el término que escoge la poeta para presentar su obra designa un procedimiento metalingüístico, ligado no tanto a la carga significativa de los textos, ni a sus tópicos o temáticas, como al modelo de construcción textual que la estructura. Al identificar los fundamentos de la intertextualidad, Heinrich F. Plett nombra «interferencia» (1991: 11-13) al fenómeno generado por la interacción entre dos contextos de distinto orden significativo: un hecho que, aplicado sobre la textualidad, puede producir una «fricción» (Reyes, 1984: 143) o «desviación» (Plett, 1991: 10) entre posiciones lingüísticas.

En paralelo, Pérez López propone en *Interferencias* una estructura basada en la desviación significativa entre citas cruzadas que difieren en algún aspecto del registro, el sociolecto, la ortografía o la prosodia de sus fragmentos originales. Cada uno de los poemas transcribe dos materiales, uno propio de la tradición lírica más canónica, y otro situado en los documentos de Internet que registran la violencia contemporánea. De este modo, las voces literarias, junto a las institucionales o anónimas grabadas en dicho espacio digital, se articulan para configurar un lugar intertextual de indeterminación semántica, que asimismo trata de componer repetidamente una política de resistencia. Véase el paradigma de «Ancho mundo» (Pérez López, 2019: 15). En él, los versos de Blas de Otero en «Crecida», en los que se testimonia la realidad europea tras las grandes guerras del siglo XX, quedan intervenidos por diversos titulares de la Cadena SER que denuncian la situación migratoria actual en el continente. De la alegoría construida con la sangre y la marcha prolongada del hombre que deja su tierra natal, evocada previamente con la repetición de los verbos que escenifican un tránsito en presente —«con la sangre hasta el borde de la boca, / voy / avanzando / lentamente» (Otero, 1992: 138)—, la experiencia colectiva del desamparo, el éxodo y la guerra en el siglo XX se reactualizan significativamente a una realidad más inmediata. El poema oscila, con ello, entre la recuperación memorística y una correspondencia emotiva que relea el pasado para denunciar una migración distinta, más global y temporalmente más próxima,

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

cuya similitud se activa de manera tácita por la elisión de los significantes finales de cada verso de Otero:

Con la sangre hasta la	«Sin medios no podemos
cintura	rescatar a los migrantes perdidos
algunas veces	en el desierto»
con la sangre	Europa pone en marcha un
hasta el borde de la boc	nuevo programa para frenar la
voy	inmigración ilegal [...]
hasta el borde de los lab	El hallazgo de 20 nuevos
algunas veces,	cuerpos eleva a 359 la cifra de
voy	muertos del naufragio (Pérez López, 2019: 15).

En paralelo, la biografía y obra de Pablo Neruda se asocia con informes del Observatorio de Violencia de Género y Doméstica del CGPJ (2019: 53), a causa de su pasado histórico y la reificación simbólica de la mujer en *Cien sonetos de amor*. Néstor Perlongher, a partir de la correspondencia testimonial con la última dictadura cívico-militar de Argentina, lo hace con la web de la Asociación de Familias de Represaliados (69-74); y el soneto «Miré los muros de la patria mía» de Francisco de Quevedo, cuyas interpretaciones siguen una línea moral cercana al desengaño y la desilusión conceptual del barroco, y otra patriótica en el contexto del declive económico de los Austrias Menores (Molina Fernández, 2005), con la revista en línea de *Estrategias de Inversión*, en la que se atestigua —durante 2010— la crisis del sector inmobiliario autóctono (17-18).

Con todo, es posible que el fenómeno de la intertextualidad que orienta a estas relecturas exija, debido a la heterogeneidad del concepto, una primera acotación de los límites y usos empleados por la poética estudiada. De esa forma, siguiendo las delimitaciones de Genette y las revisiones de Arroita, la intertextualidad de Pérez López puede circunscribirse a la «relación de copresencia entre dos o más textos» a partir de la inclusión explícita de «citas» (Genette, 1989: 10), y la presencia de unos «marcadores» o «embragues» que las restituyen en una nueva realidad textual y lingüística (Arroita, 2025: 42-43). Por su parte, estos marcadores de adaptación textual se acogen a elementos representativos de la literatura posmoderna — las notas a pie de página, la libre disposición de los versos, el uso de tipografías o los estilos de formato cambiantes— dirigidos, además de a permitir su rápida identificación como deudas y su fuente de procedencia, a condensar una propuesta de experimentación poética

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

que abandona la estructura clásica del poema. De hecho, dada la disposición versal, su recitación exigiría también un cambio en el modelo habitual de lectura, del individual al coral.

En este supuesto disruptivo, conviene precisar que *Interferencias* está diametralmente determinada por una escritura dialógica e implícita. A pesar de las modulaciones visuales, las citas pretenden reproducir con exactitud la fuente primaria, sin añadidos léxicos. Para ser exactos, la autora dispone un aparato semántico apoyado de manera exclusiva por el desplazamiento gráfico y la tensión entre las palabras transcritas en el soporte de la página, de modo que la creación semántica quede a merced de la interrelación entre los pasajes compilados y la decisión de acortar, repetir o mover unos versos sobre otros. A ese recurso de transformación encubierta, Arroita (2025) lo ha denominado *transposición*, de nuevo recuperando la semiótica de Genette (1989: 21), con el objetivo de diferenciar su difícil detección y elevada complejidad signica frente a otros procedimientos intertextuales más explícitos y modificadores de la *dimensión superficial* de las citas³. La *transposición* compromete un cambio de posición lingüística, a consecuencia del que —recuérdense las «interferencias» de Plett (1991)— los fragmentos citacionales pierden o alteran sus significados semióticos, axiológicos y pragmáticos pese a estar recopilados de manera íntegra en el nuevo espacio textual. Dado que una cita se desprende de su entorno contextual y se inserta en otro diferente (Reyes, 1995: 23), el cotexto que rodea a la fuente original y el que lo hace en la nueva obra son, por naturaleza, conflictivos entre sí. Por ello las citas pueden quedar acomodadas a las pretensiones del poema únicamente a través de la interrelación entre cotextos, que en el caso *Interferencias* son tres: el literario, el digital y el orientado por la autora en el diálogo; cada uno con una variación rítmica, social, diacrónica, dialectal y de registro únicas.

Al extraer los pasajes literarios e informativos de sus contextos intralingüísticos y culturales, y por tanto al ponerlos en relación con otros fragmentos textuales disímiles y novedosos, los intertextos fuerzan otras capas de sentido, aun sin hacer explícita la

³ Usamos conscientemente la expresión «dimensión superficial» para referirnos a un mecanismo de apropiación de las citas, por el que se busca contener los significantes y las estructuras sintácticas originales sobre el nuevo texto; esto es, para referirnos a un procedimiento que no suma ningún léxico nuevo y donde las modificaciones actúan primordialmente sobre la dimensión discursiva y semántica. Sin embargo, es necesario matizar que en la obra de Pérez López las citas sí se ven alteradas prosódicamente e incluso marginadas visualmente sobre la página. Cuando la poeta interrelaciona varias citas y aplica sobre ellas recursos gráficos, como enmarcaciones en negro (2019: 69) o tachaduras (60), la sonoridad y los significados de estas se ven drásticamente alterados. Además, la libre repetición (52) o el recorte de algunos versos y letras (23) —atendiendo nuevamente a la voluntad semántica— implica una modificación ocasional en los morfemas.

intervención autoral. Ahora bien, el hecho de que no se configure un entorno lingüístico más amplio que el de la codificación intertextual —a saber, que la huella de la autora quede reducida en el poema a cómo dispone los textos o a la tachadura de algunos de ellos— sugiere una escritura vulnerada y potencialmente ética; es decir, desprovista de autoridad, apoyada sobre la desviación semántica de cuanto aparece escrito en la página, y atenuadora de la voz poética en cuanto instancia unitaria y totalizante. Es más, la construcción de los significados surge en bloque, sobre una polifonía de locutores que se entrelazan y anulan recíprocamente. En «Encierro» (2019: 75-76) el intercambio de mensajes recuperados de La Manada por las autoridades competentes en los Sanfermines (*El País*, 2016), suceden en el decurso de la elegía «Como el toro he nacido para el luto», de Miguel Hernández; de modo que no importan tanto los pasajes en sí mismos, como la disonancia cognitiva que surge tras vincular una experiencia de dolor universal —atraída por la literatura de Hernández— con la risa y la inadecuación en el registro de los mensajes, pues estos activan un recuerdo simultáneo sobre el público lector que haya podido identificar los hechos:

Como el toro he nacido para el luto
Uno de los cinco sevillanos
detenidos por violación
a una joven madrileña de 19 años
y el dolor, como el toro estoy marcado [...]
– Buenos días
– Follándonos a una entre los 5.
como el toro a tu amor se lo disputo
a una entre los 5
 Como el toro me crezco en el castigo, [...]
– Jajaja.
– Todo lo que cuente es poco (2019: 75-76).

En otras palabras, la capacidad connotativa de la *transposición* convoca en el poema una serie de capas dialógica, o un significado de «existencia doble» (Plett, 1991: 9) que trasciende tanto los recursos previos como la escritura presente para conjugar un nuevo imaginario del trauma. La relación entre lo literario y lo documental permite aprehender las connotaciones que las citas mantenían en sus contextos lingüísticos primarios, aunque lo haga con el fin de subvertirlas y de proyectar —junto a ellas— otras originadas por la mutua neutralización entre ambas narrativas. En ese marco, el grueso de las operaciones semánticas actúa bien como crítica irónica, bien como encuadre afectivo y conciliador de los pretextos, lo que sugiere una recuperación de los eventos históricos y una reelaboración de estos en un

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

sentido de injusticia y necesidad óptica, sistémica y universal. Como ejemplo, el hecho de que sea Pablo Neruda quien dialogue en «Amor, esa palabra» (2019: 53) con la violencia de género desgasta la imagen literaria del autor y antepone una actitud satírica de sus representaciones. En cambio, la presencia de Perlongher en «Cadáveres 2.0» recrea un escenario de repetición afectiva e histórica para unos datos circunstancialmente olvidados por el lector; bajo el propósito de sugerir, en el cruce entre dos dictaduras, una recuperación de los hechos, una memoria colectiva del trauma y una mutación de lo ajeno en dolor comunitario (2019: 69-74). Pero sobre ambos ejemplos se sitúa un sustrato cultural e histórico que tensiona la totalidad de la estructura y que precisa de la complicidad del lector para reconocerlo. De ahí que, en síntesis, el significado de los poemas no pueda entenderse fuera de la suma de voces multiplicadas —literarias, oficiales y extraoficiales— del exterior, ni lejos de la productividad abierta que la reescritura intertextual propone.

Además, esta condición invita a pensar el papel de la poesía y de la posición que ocupa en él la voz poética, en términos de relación y crítica a los lenguajes del dominio. Es conveniente añadir que la ironía ha sido interpretada como un dispositivo *transreferencial*, en la medida en que sitúa sobre el poema una enunciación polifónica (Reyes, 1984: 154) y ambivalente que interviene en el marco social, más allá de los ejes lingüísticos (Baños Saldaña, 2022: 280-282). En este sentido, la actitud satírica de Pérez López, y asimismo la disposición de las reactualizaciones históricas, no esboza una simple formulación estética, sino una objeción consciente que apunta hacia distintas reconstrucciones. En un primer orden, el sentido de autoridad poética queda marginado del texto, en tanto que la autora pierde la facultad de la acción, su hegemonía sobre el poema y su capacidad de articular y controlar los significados por adelantado. En su lugar, idea un libro que disloca al sujeto y a los lectores de sus espacios habituales de emisión y configuración creativa, contrapuesto con la subjetividad rígida y unidireccional del *yo*, y partícipe de una lógica organizada por la fluidez, la cesión del espacio y la agrupación polifónica que las operaciones intertextuales implican.

Por otro lado, su lógica pone en duda la construcción de lo real. Se ha argumentado que el recurso de la *transposición* plantea una relación indirecta entre la expresión lingüística y las realidades que pretende significar, y que por lo tanto el modo de referir se desvía hacia un espacio dialógico y oscurecido por connotaciones duales. No obstante, aquello también implica una modificación del espacio social y una redefinición considerable de la noción de cultura. Las *interferencias* entre *exotextos* construyen un paradigma desatendido de la

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

polarización entre la cultura social y la literaria, lo digital y lo escrito en papel, o lo propio y lo externo. En esas circunstancias, las operaciones por las que Pérez López se desprende del *yo* tensionan las narrativas y ponen en evidencia las mediaciones lingüísticas, sobre las que prevalecía una idea simulada y exclusivista de las representaciones del territorio y de los sujetos. Es decir, la confrontación entre lírica e información desmitifica la naturaleza de los modelos literarios, a la vez que confunde las delimitaciones entre la forma íntima y externa para favorecer una presencia relacional de la existencia. Incluso si la lectura de un libro se ha llegado a comprender en clave de recuerdo individual y vivido (Henriques Britto, 2000: 126), la episteme de esta poesía condensa —a través del borrado semántico— un imaginario donde lo privado no encuentra separación de lo común. Al contrario, el hecho intertextual y la elección de un corpus de poesía que pertenece mayoritariamente al canon hispánico —y por ende, reconocible a un amplio nivel en los países donde la autora publica o comercializa su obra— promueve la activación cognitiva de imágenes no necesariamente vividas, sino experimentadas como comunidad, bajo una concepción de la literatura irremediablemente convocada por lo público, y una experiencia de lo íntimo anclada, en tanto que reclamo ético, a la herida social.

3.2. *Libro mediterráneo de los muertos* (2023)

Pocos años después de *Interferencias*, aparece en el sector editorial una obra igualmente emparentada con el cuestionamiento metapoético, la polifonía, el desvío semántico y el propósito de cultivar lo colectivo —si bien desde una estética más simbolista que la anterior—. En *Libro mediterráneo de los muertos*, el mar homónimo representa un centro discursivo que no remite únicamente a la entidad geográfica, sino a un entramado de realidades históricas en curso con las que se cuestiona el orden social y la idea del sujeto doblegado sobre sí mismo: esto es, como imagen inmanente de una condición común y de una dependencia recíproca entre seres. Partiendo de la existencia previa de un *Libro de los muertos* egipcio (2017) y otro tibetano (1996) —ambos pensados como acompañamiento en el rito hacia la muerte de otros pueblos— y afín al poemario testimonial de Balam Rodrigo *Libro centroamericano de los muertos* (2018), Pérez López conjuga en la llanura del Mediterráneo una identidad de lo humano que fricciona el carácter occidental, acercándolo a una responsabilidad universal atenta a las tragedias migratorias, antropocéntricas y opresivas de su sistema. No obstante, este hecho emplaza la deconstrucción de una lengua y unos

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

razonamientos según los cuales no todas las vidas merecen el mismo duelo. Si a raíz de Judith Butler (2010: 13) se había teorizado que la disposición afectiva del poder, justificadora de las guerras contemporáneas, condiciona que las vidas concretas no se reconozcan como dañadas o perdidas en los mismos marcos epistémicos, y se ha demostrado que para que una vida se asimile a la pérdida, primero ha de tener una presencia visible —entendida como vida en toda la extensión del término— María Ángeles Pérez comprende que lo lingüístico supone el principal instrumento de ese poder: es el eje desde el que se desplaza la otredad y se distorsiona la imagen de lo real. Por ello, frente a una idea del lenguaje institucionalizado y de los hechos que simbólicamente representan su rigidez —la civilización, lo estático, la soberbia de Babel (Pérez López, 2023: 36)—, se propone en el poemario un cuestionamiento *extra-sistémico*, salvaje y fluido del significado, conectado a la cinética de la naturaleza marítima o a los patrones de conducta de otras etnias y especies no-humanas: es decir, a los códigos de la otredad, que erosionan el modelo subjetivista (Braidotti, 2005), social y lingüístico (Méndez Rubio, 2008) de Occidente⁴.

La obra se divide en ocho poemas extensos —escritos en prosa— con una organización simétrica: cada uno se vertebra por un símbolo central y una serie de enumeraciones finales, a modo de glosas. El símbolo, dado su carácter naturalmente ambiguo, despliega sobre ellos un hilo de correspondencias imprevistas, referidas a las lecturas individuales, la historia o las reflexiones críticas sobre el lenguaje. De este modo, en paralelo a la pretensión de *Interferencias*, la experiencia subjetiva queda conjugada con la colectiva, y la experimentación plástica con la denuncia de unos hechos concretos y significativos en el imaginario de las sociedades actuales. Un claro ejemplo de lo expuesto es el poema «Cráneo y otros trofeos» (2023: 25-31), donde el animal del trabajo de Hércules se recupera como denuncia a la caza furtiva, los feminicidios del municipio de Juárez y las torturas de la Brigada Político-Social española, junto con una defensa de la oralidad y de la negación metalingüística; esta última representada por múltiples recursos que engrosan la condensación semántica. Entre ellos, la alusión explícita a los usos del silencio en *Oratorio*

⁴ Estos hechos siguen la línea de lo que había adelantado previamente *Incendio mineral* (2021). De manera simétrica, la obra precedente se construye sobre la posibilidad de una lengua disputada en la irracionalidad y el vaciamiento de los signos lingüísticos, a partir de una palabra que se cuestiona a sí misma y de una presencia de figuras naturales sobre las que recae el horizonte cognoscitivo; en este caso con un énfasis en la clase de los insectos (la abeja, la hormiga) y en los órganos y cavidades del cuerpo (ovario, pulmón, tórax), asumidos como encarnación de las entidades mínimas más representativa de la interacción óptica universal.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

(2021) de Negroni: «No quiero ser animal de baldío [...] Aunque María Negroni sepa del fondo o círculo o cal blanca» (2023: 30).

El poema se inicia con una sucesión de epíforas que sitúan sobre la imagen del león el encuentro inminente entre la boca mamífera —aludida por el léxico «mandíbula» o «dientes»— y el estudio del lenguaje —«mecanismo», «verbo», «idioma»—. En ese encuentro, la visión del animal hecho cadáver se sitúa en el centro del poema —aun sin determinar una espacialidad deíctica— por medio de una lengua dudosa y sobrecogida que intenta nombrar lo que ha desaparecido durante la epifanía de la visión:

Acontece el cráneo del león.

Su mandíbula hendida ante el asombro.
El verbo herir reseco ante el asombro.

¿Qué queda de los huesos, de su canción compacta y el brusco mecanismo de morder?
¿Del idioma sangrando como arteria rota entre los mismos dientes de morder? (2023: 25).

Lo fundamental de estas epíforas es que en ellas se produce una ósmosis entre lo humano y lo animal, ambos concebidos como realidades corporales indisociables —hechos de arterias, huesos, dientes, heridas—, entrelazados por una situación de indefensión y perplejidad —«ante el asombro», «¿Qué queda [...] de morder?» (2023: 25)— y el uso de una lengua compartida donde se tensiona lo instintivo y lo discursivo. Observado desde el lugar de la locución, estos primeros versos ilustran una voluntad de querer decir el aturdimiento que, más tarde, desembocan en una construcción compleja, coral y desarticulada, a través de una escritura que oscila entre lo escrito y lo tachado, reclamando la mirada sobre el blanco de la página —«(¿Se podrá decir queja?) / (¿Reja?) / () // ¿Y paréntesis mudo ante el asombro?» (26)—; y junto a la imagen de un cráneo que actúa como núcleo de un cosmos, ordenado por la visión del dolor. En este sentido, la disposición del lenguaje y la figuración simbólica de la realidad permiten la convivencia en el poema de distintos sentidos, no lineales e incluso antitéticos.

En un primer grado, la imagen del león absorbe una autoridad en sí misma. Se presenta de forma denotativa, como un significante que señala una imagen visual, anterior a la escritura y, por ende, con el peso de lo real frente al relato construido. El valor documental de la imagen encuentra en el cráneo una plenitud de sentido; si bien, el símbolo presenta una segunda connotación que permite asimilar al león con lo inenarrable. Puesto que pertenece a la realidad material, el animal opera como instancia metatextual, como imagen de un fracaso

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

lingüístico. Su manifestación se comprende al relacionar los atributos del texto con la definición de homogeneidad oligárquica que Pérez López atribuye al signo verbal: si el asombro ante el mamífero pertenecía a un plano exterior al lenguaje, su reflejo en la palabra —concebida como escasa— ha de materializar una idea sesgada, artificiosa y parcial de su condición diversa.

De ese modo, frente a los códigos equívocos del lenguaje, la autora problematiza una paradoja que será clave en la construcción total del libro: cómo proyectar el deseo del nombre desde un sistema lingüístico que desplaza a lo nombrado de la propia realidad. Es cierto que María Ángeles Pérez López asume una imposibilidad lingüística en su acercamiento al cráneo del león. No obstante, y a diferencia de otras poéticas que exploran lo inefable, su aproximación no desemboca en una postura escéptica: más bien, introduce una búsqueda obstinada de otros modos del decir. En tanto que el signo es la única herramienta que parece poseer la autora para registrar la urgencia y la hostilidad contemporáneas, a lo largo del poema se pregunta por la posibilidad de una lengua que pueda sortear —sin contradecirla— la incapacidad de la palabra. En el poema se edifica, luego, un espacio textual abierto, en continua constatación de sus límites, frecuentado por huecos tipográficos, deformaciones lingüísticas, cruces semánticos y un quiebre rítmico, encabezado por versos entre paréntesis que, además de ensordecir la linealidad del relato, recuperan la pregunta fundamental de la obra: «¿Cuántos modos conoces de decir?» (2023: 27). La nueva lengua imaginada por la autora se asimila, por tanto, a una idea de «lo salvaje» frente a «la nada» (27), lo que permite expandir los límites de lo lingüístico dentro de unos códigos híbridos, perceptivos, alógicos e intuitivos, propios de la conciencia de otras especies diferentes a la humana⁵.

Pero existe además un tercer grado de desarrollo signico dentro de la imagen del cráneo. El uso del símbolo, descrito por Yuri Lotman como un «condensador semiótico» o un puente que permite tensionar la realidad semiótica con la *extrasemiótica*, los principios de la *signicidad* con sus fronteras o la sincronía textual con la memoria de la cultura (Lotman, 2003: 12), contribuye, al mismo tiempo, a la convivencia de referentes y significados diversos, a la eliminación del sentido de la unidad y al crecimiento de la certidumbre semántica. De ahí que la imagen visionaria del león permita yuxtaponer un espacio de analogías inusuales. El

⁵ Para un examen detallado de esta subjetividad en la literatura son esenciales los trabajos de Rosi Braidotti (2005) y Amelia Gamoneda (2016, 2020).

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

relato lírico de la limpieza del cráneo tras su muerte evoca en el *yo* poético el recuerdo de los guerrilleros republicanos, o el listado de mujeres víctimas de violencia de género con apellido homónimo —«Jessica Lizal de León / Se desconocen los nombres de las ausentes / Amalia Saucedo Díaz de León / Se desconocen los nombres de las ausentes» (30)—, mientras que la coloración de los dientes funciona como denuncia alegórica de la esclavitud africana: «las ceremonias de la blanquitud [...] / la memoria sobre el látigo» (27).

Por su parte, la inconcreción semántica del simbolismo queda definitivamente reforzada con las notas que cierran el poema. Lejos de cumplir una función aclaratoria, estas se inscriben como juegos holísticos en los que se amplía, oscurece o desdice lo expresado bajo la forma de una glosa que prefigura una explicación. En esa premisa, es interesante recordar lo que Túa Blesa (1998: 159-169) apunta sobre la figura de la *adnotatio*. A su parecer, las notas a pie de página o las glosas contemporáneas mantienen un lugar no diseminado dentro del poema, una posición estable en el final de la página. Sin embargo, su presencia se adscribe igualmente a una disrupción de la estructura tradicional de la poesía, al remitir al afuera-del-texto y, por tanto, al desborde de los géneros literarios. Para Blesa, la anotación da la espalda a las funciones que tradicionalmente ha desempeñado en la filología, adquiere un carácter de texto literario cerrado sobre sí mismo y, por momentos —como en el caso de Pérez López—, una función metaliteraria que ejemplifica la labor de distracción sobre el propio texto, precipitando su semántica e incluso precediéndola:

2. La memoria es también de este tipo de flores. Sorprende el nombre: *diente de león*. Hay quien la toma por una mala hierba porque insiste en crecer en todas partes (la memoria, me refiero a la memoria) [...]

7. Para Plinio el Viejo, en el libro VIII de su *Historia natural*, de todas las fieras sólo el león siente piedad por los que le imploran. Cuando la hembra recién parida lucha por sus cachorros, se cuenta que fija la vista en tierra para no espantarse de los venablos. Y según se cree, cuando están muriendo, muerden el polvo y derraman una lágrima al expirar.

8. ¿De esa lágrima brotan también las flores? ¿La que lleva su nombre con un soplido extraño, inaprehensible? [...] (2023: 29-31).

Muy similar al anterior es el poema «Cocodrila&Co» (2023: 21), en el que la artista Leonora Carrington, autora de la escultura *How Doth the Little Crocodile* (2000), se imagina junto a dicho reptil para establecer un carácter relacional, comparable por la exposición al dolor, el pavor y la indolencia de ambos en las sociedades capitalocentristas vigentes. La pieza de Leonora Carrington y su condición identitaria de mujer —psiquiatrizada y defensora del movimiento antifascista y feminista durante los años más convulsos del siglo XX— solidifican en la representación del cocodrilo un símil ontológico entre el género femenino,

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

el animal y otros grupos sociales marginados, a raíz de las sujeciones que padecen por unas estructuras de dominio compartidas —entre ellas, la lengua—. Siguiendo las nociones presentadas en el poema anterior, la materialidad no aparece aquí únicamente vinculada a la exposición de agresiones visiblemente concretas, sino —como sostiene la ética de la vulnerabilidad— a las migraciones del lugar de enunciación, de la lógica que sostienen al *yo* poético y de la consecuente atención a una materia lingüística que pugna por su salida de la comprensión semántica: «Te acercas despacio al animal. En su espuma de sangre es ininteligible. Se seca al sol, deja sólo una costra de lenguaje y un ojo dorado que no duerme, lo estricto y lo flexible que se sueldan como en la forma extrema de los imperativos» (2023: 21).

Para la poeta, la escritura que se anula a sí misma o que expone en el texto la relación conflictiva entre la propiedad, lo real y el signo —lo muestran el verso «*mi* lengua es sólo la de las equivocaciones» (2023: 39)⁶, o las repeticiones de «[t]a tumba no es el mar sino el lenguaje» (2023: 42, 43)—, sumado a la reincidencia de una disposición textual que quiebra la esencialidad poética, constituyen la manera en que la creación puede comprometerse intrínsecamente con las crisis y las rebeliones sociales. Dicho esto, la tendencia de la locutora a constituirse en continua correspondencia con el otro no se reproduce únicamente sobre aquellos sujetos con capacidad de hablar, sino sobre la totalidad de entes que condensan el símbolo. Es decir, no es el *yo* quien mantiene el vínculo con la alteridad, sino el grueso de las cosas vivas y naturales, e incluso el poema en calidad de forma, los que se vulneran para aplicar sobre ellos las mismas facultades y condiciones relacionales.

En el plano retórico, este hecho se traduce, siguiendo las cláusulas de Levinas, en un instinto moderador de la razón y una expresión que ni la palabra, ni la voz, ni la comprensión humana dominan por completo. La etología creativa que construye la poeta abre así la dimensión humana hacia un espacio de negociación y transformación —corporal y lingüístico— donde el *yo* se disloca para adscribirse a una entrega pasiva y a una enunciación inhibida de una identidad autónoma, de manera explícita —«¡Pero si *yo* se complementa en *nosotros* porque la *o* se abre y repercute!» (2023: 43)—, tanto como implícita:

Como si esta página fuese la superficie aterida y blanquísima en la que tú también ladras tu dolor.....
..... (2023: 16).

⁶ El énfasis en «*mi*» pertenece al texto original.

través de la página; pero nunca de aprehensión de la conciencia ajena: «el rostro [...] nos posee» (44-45); «el rostro es el lenguaje que no sé pronunciar» (46).

4. CONCLUSIÓN

En los últimos años, la poesía no ha dejado de ratificarse como una experiencia estética consciente de las condiciones históricas en las que se produce. La muestra más clara de ello quizá sea la presencia de autoras como María Ángeles Pérez López, quienes, incluso después de alcanzar unas posiciones sólidas en los ámbitos poéticos, han alterado la retórica de sus producciones para connotar en las fórmulas vanguardistas una esfera social y experimentalmente crítica, adecuada a los reclamos eventuales. A partir de la publicación de *Interferencias* en 2019, su poética acusa una escritura implícita y dialógica —construida con los recursos de la intertextualidad, la hibridez medial, la pluralidad fónica o el hermetismo simbolista—, por la que el texto se asume como un objeto en sí, fractal, físico y representativo. De ese modo, las obras analizadas encaran el auge más significativo de su experimentación poética hasta la fecha. En ellas prevalece la búsqueda de una nueva forma discursiva cercana a los límites lingüísticos, y la plasticidad de una estructura que agrieta el molde lírico tradicional; lo cual dificulta el acceso a los significados e impone una duda respecto a la correspondencia entre lo real y sus referentes. Pero esa conciencia del lenguaje es, también, la conciencia de que la palabra prescribe una subjetividad externa. Siguiendo la línea originalmente abierta por el posestructuralismo francés, arraigada en los ámbitos hispanoamericano y europeo, Pérez López observa en los desvíos lingüísticos una posibilidad de abandono de los dominios productivos y jerárquicos del lenguaje. Esto le permite yuxtaponer en sus obras una fragilidad ética que, al actuar sobre el lugar de la enunciación, traslada el compromiso de las temáticas a la producción misma de la obra. La estructura total de *Interferencias* y *Libro mediterráneo de los muertos* condiciona así una voz poética desprendida de su autonomía para situar en el texto una dependencia relacional con la otredad que, en definitiva, cruza la interioridad del *yo* con la exterioridad y compromete un lugar de correspondencia histórica y temporal, si no geográfica, con el *Otro*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARROITA, Jorge (2025), «*Transposiciones y silepsis intertextuales: procedimientos de reapropiación citacional mediante transformaciones implícitas*», *Anales de Literatura Española*, 42, pp. 39-63.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitat lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

- BALAM, Rodrigo (2018), *Libro centroamericano de los muertos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- BALCELLS DOMÉNECH, José María (2020), «María Ángeles Pérez López: De versos concisos y poemas interferidos», *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 7, pp. 159-174.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2002), «La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 271-292.
- BARTHES, Roland ([1953] 2011), *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BRAIDOTTI, Rosi (2005), *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*, Salamanca, Akal.
- BUTLER, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, Judith (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith (2014), «Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación», trad. Diego Falconí, en Begonya Sàez i Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona, Icaria Editorial, pp. 47-79.
- CAVARERO, Adriana (2011), «Inclining the Subject», en Jane Elliot y Derek Attridge (eds.), *Theory after Theory*, Londres, Routledge, pp. 194-204.
- CAVARERO, Adriana (2014), «Inclinaciones desequilibradas», trad. Àngela Lorena Fuster, en Begonya Sàez i Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona, Icaria Editorial, pp. 17-37.
- COROMINAS, Joan (1985), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Vol. 4*, Madrid, Gredos.
- COSERIU, Eugenio (1997), «Tesis acerca del “significado”», *Lexis*, vol. 21, nº. 2, pp. 83-86.
- EL PAÍS (2016), «Así describieron en WhatsApp la violación los detenidos en San Fermín», *El País*, en [\[https://elpais.com/politica/2016/08/17/actualidad/1471448596_887543.html\]](https://elpais.com/politica/2016/08/17/actualidad/1471448596_887543.html) (05/11/2025).
- GAMONEDA, Amelia (2016), *Del animal poema. Olvido García Valdés y la política de lo vivo*, Oviedo, KRK Ediciones.
- GAMONEDA, Amelia (2020), *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*, Madrid, Abada Editores.
- GARCÍA, Eduardo (2005), *Una poética del límite*, València, Pre-textos.
- GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

- GUILLOT, Daniel E. (2002), «Introducción», en Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. Daniel E. Guillot, Salamanca, Ediciones Sígueme, pp. 13-45.
- HENRIQUES BRITTO, Paulo (2000), «Poetry and Memory/Poesia e memória», *Mais poesia hoje*, ed. Pedrosa Celia, Río de Janeiro, 7 Letras, pp. 124-131.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, París, Éditions du Seuil.
- LÉVINAS, Emmanuel (1998), *La huella del otro*, trad. Esther Cohen, Manrico Montero y Silvana Rabinovich, Ciudad de México, Taurus.
- LÉVINAS, Emmanuel (2002), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. Daniel E. Guillot, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2020), «El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad», en Selenia Millares (ed.), *La vanguardia y su huella*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-202.
- LOTMAN, Yuri M. (2003), «El símbolo en el sistema de la cultura», trad. Desiderio Navarro, *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2, pp. 149-160.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008), *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MOLINA FERNÁNDEZ, Eduardo (2005), «Sobre el soneto “Miré los muros de la patria mía...” Y sus imágenes de muerte moral», *Signos Literarios*, vol.1, nº. 2, pp. 47-65.
- MOLINA MORALES, Guillermo (2018), «Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y de Ángela Segovia», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 221-38.
- MONTALBETTI, Mario (2009), «Labilidad de objeto, labilidad de fin y pulsión de *langue*: en defensa del poema como aberración significativa», *Hueso húmero*, 53, pp. 95-106.
- MOXEY, Keith (2008), «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 6, pp. 8-23.
- OTERO, Blas de (1992), *Ancia*, Madrid, Visor.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2019), *Interferencias*, Madrid, La Bella Varsovia.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2020), «Marzo es marzo es marzo es marzo», *Taller de letras*, 67, pp. 114-116.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2021), *Incendio mineral*, Madrid, Vaso Roto.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2023), *Libro mediterráneo de los muertos*, Valencia, Pre-textos.
- PLETT, Heinrich F. (1991), «Intertextualities», en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín / Nueva York, Walter De Gruyter, pp. 3-29.
- PRATS, Ramón N. (ed.) (1996), *El libro de los muertos tibetano [Bar do thos grol]*, Madrid, Siruela.
- REYES, Graciela (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.
- Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

REYES, Graciela (1995), *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros.

SALGADO, María (2012), *ready*, Madrid, Arrebato.

SEGOVIA, Ángela (2016), *La curva se volvió barricada*, Segovia, La uÑa RoTa.

WALLIS BUDGE, Ernest Alfred (2017), *El libro egipcio de los muertos*, Málaga, Editorial Sirio.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitat lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.



**«HOLA HOLA DIEU HOLA DEU MÍO».
PROPUESTAS TEÓRICO-APOFÁTICAS PARA EL CANSANCIO DE
SIGNIFICAR EN *MI PAESE SALVAJE* DE ÁNGELA SEGOVIA**

**“HOLA HOLA DIEU HOLA DEU MÍO”. APOPHATIC-THEORETICAL
PERSPECTIVES FOR THE WEARINESS OF MEANING IN *MI PAESE SALVAJE* BY
ÁNGELA SEGOVIA**

BÁRBARA ARANGO SERRANO

<https://orcid.org/0000-0002-5659-0754>

barango@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: Este artículo explora cómo, a pesar del «giro negativo» que caracteriza el pensamiento posmoderno, es posible identificar y analizar rasgos poético-literarios que se constituyen como marcas de la afasia en el lenguaje poético. Desde la tradición de la teología negativa, la apófasis y la recepción de la literatura mística, se propone un estudio de *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia con el fin de identificar las estrategias semióticas con las que el texto remite a la experiencia inefable del encuentro con la divinidad. Para ello, nos centraremos en varios aspectos: el uso de la oración como forma poética, el motivo del hueso hioides como metonimia de la afasia, la tematización del proceso visionario como proceso de significación desde lo simbólico en el poema y la construcción de una lengua en formación. Estos recursos permiten analizar cómo a través del balbuceo, la xenoglosia, la ecolalia u otros mecanismos logofágicos del lenguaje se generan nuevas posibilidades semánticas desde el vaciamiento o la sobresaturación del signo. En suma, el trabajo propone una metodología descriptiva y un conjunto no excluyente de herramientas y características para rastrear cómo se presentan los recursos apofáticos en la poesía contemporánea.

Palabras clave: logofagia, mística, ecolalia, teoría literaria, Ángela Segovia.

Recibido: 20/09/2025. Aceptado: 27/11/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18101149>

Abstract: This article explores how, despite the “negative turn” that characterises postmodern thought, it is possible to identify and analyse poetic-literary features that constitute marks of aphasia in poetic language. Drawing on the tradition of negative theology, apophysis, and the reception of mystical literature, we propose a study of *Mi paese salvaje* (2021) by Ángela Segovia to identify the semiotic strategies with which the text refers to the ineffable experience of encountering the divine. To this end, we will focus on several aspects: the use of prayer as a poetic form, the motif of the hyoid bone as a metonymy for aphasia, the thematisation of the visionary process as a process of signification from the symbolic in the poem, and the construction of a language in formation. These resources allow us to analyse how, through babbling, xenoglossia, echolalia, and other logophagic mechanisms of language, new semantic possibilities are generated from the emptying or oversaturation of the sign. In short, the work proposes a descriptive methodology and a non-exclusive set of tools and characteristics to trace how apophatic resources are presented in contemporary poetry.

Keywords: logophagia, mysticism, echolalia, literary theory, Ángela Segovia.

1. INTRODUCCIÓN Y COORDENADAS TEÓRICAS

Quizás el primer y mayor desafío que se presenta a la hora de establecer las porosas fronteras entre una consideración apofática o catafática, tanto del lenguaje en general como del lenguaje poético, sea la cuestión de la referencialidad. Si entendemos, siguiendo a Gibbons (2007), que la categoría de la catátesis —del griego *kataphaino*— implica hacer visible, nombrar e incluso catalogar tanto el mundo material como las experiencias, mientras que la apófasis (*apophasis*) se aleja de esa posibilidad de decir e implica, en relación, una «allusion to something by denying that it will be mentioned» (2007: 19). A pesar de que contemporáneamente se entienda también como figura retórica, lo primero que debemos preguntarnos es si estas son cualidades del lenguaje o de los objetos representables. ¿Es cada juego del lenguaje, en términos wittgensteinianos ([1958] 2009: 15), apofático o catafático en función de su adecuación al momento comunicativo y la comprensión de sus normas por todas las personas implicadas, o hay experiencias inherentemente comunicables frente a otras que no lo son?

Los orígenes de la consideración apofática como elemento distintivo del lenguaje parten, con el neoplatonismo, de esa segunda consideración. En el siglo V, Pseudo-Dionisio de Areopagita inaugura la teología negativa con la idea de que es imposible definir la divinidad. Esta premisa, desarrollada en la historia del cristianismo por la mística —Hadewijch, Margarita Porete, el Maestro Eckhart, etcétera— llega a la posmodernidad, donde

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

resurge la cuestión por la referencialidad. Para Derrida, la teología negativa «has come to designate a certain typical attitude towards language, and within it, in the act of definition and attribution, an attitude toward semantic or conceptual determination» (1996: 5). Esta concepción, que será desarrollada más adelante, se complementa con la consideración referencial de que cada predicado del lenguaje sería inadecuado para la aprehensión de una «hyperessentiality (the being beyond Being)» (4) como la divina, que Pseudo-Dionisio ya identifica con la *hyperousiotes* (ὕπερουσιότης). El problema de la consideración de hiperesencialidad, que Derrida plantea solo como hipótesis, sería suponer que todo aquello que consideramos como perteneciente a las categorías del Ser, todo lo solo esencial, y no hiperesencial, sería decible en tanto que sería, por otra parte, legible. De este modo, la pregunta será si todo lo que *es* es legible y decible en términos catafáticos.

Para la teología negativa tradicional habría una sustancia innombrable que requeriría de la apófasis, mientras que, para la teoría contemporánea, el proceso apofático de nombrar mediante un rodeo se convierte en una nueva posibilidad de dicción a través de la diseminación, y en oposición a la determinación semántica. Como muchos críticos han observado, el pensamiento posmoderno, y en particular la deconstrucción, presenta un afán apofático y negativo para integrar lo que se encuentra en esos espacios liminales entre lo objetivo y lo subjetivo (Wright, 2009: 74; Cussen, Labrana y Andrade, 2018: 139), de lo (in)decible y lo (i)legible, huyendo de la distinción entre realidades más o menos expresables hacia una noción potencialmente extrañada de lo real, que también debe servirse del discurso para ser expresada. En la introducción al ensayo *Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Budick e Iser inciden en la doble dimensión de la negatividad:

Negativity is shown to be operative in eliminating literalness and instilling in the exhibited position a self-consuming tendency. In others, it is examined in its function of marking a threshold in the ways of knowing, acting and speaking. [...] Negativity *also* emerges as an erasure of being and as self-cancellation of its own discernible operation (1996: xii).

Este «giro negativo» de los lenguajes poético, filosófico e histórico (Budick e Iser, 1996: xi) se opone a la dialéctica hegeliana que se reapropia de la negatividad hacia la síntesis. Bajo esta nueva perspectiva, la antítesis se conformaría como una estructura habilitante en sí misma, operativa también como «antithesis to the empirical world which, as antithesis, incipiently affirms something that is as yet absent, though heralded» (xiii). Cabe matizar, y es uno de los puntos de convergencia de la bibliografía al respecto, que ese uso negativo del lenguaje o sus operaciones no son nunca equivalentes a la nada o la absoluta negatividad,

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

sino que se mantienen en el proceso de transformación (xii-xiii): cancelan, interrumpen o deshacen el discurso (Franke, 2007: 1), no remiten a la nada, sino que «utilizan la palabra para la expresión de la nada, *para* retrotraerla sobre sí misma, dejarla en blanco de significado» (Cussen, Labrana y Andrade, 2018: 143), en alusión a la propia posibilidad enunciativa de un signo vacío, no de un espacio vacío, como ocurre con muchos de los recursos logofágicos en los que nos fijaremos para el análisis de *Mi paese salvaje* (2021). Un signo vacío que, paradójicamente, señala la presencia de esa vacuidad, rellenándola, de tal modo que «*an aesthetic reduction, as well as a totalization of the self, is avoided in this play of the text*» (Budick e Iser, 1996: xiv). Así, la relación entre ausencia y presencia «comes to the fore in which exclusions both stabilize and challenge the pragmatic meanings reached» (12), apuntando hacia la volatibilidad, pero no a la falta de sentido de los significados. Este modo de diseminación semántica se encuentra potencialmente presente en toda representación mediante el lenguaje, pues «once the apophatic discourse is analyzed in its logical-grammatical form, if it is not merely sterile, repetitive, obscurantist, mechanical, it perhaps leads us to consider the becoming-theological of all discourse» (Derrida, 1996: 6), entendiendo aquí lo teológico desde esa connotación apofática. Quisiera, con esta idea en mente, matizarla un poco más desde la teoría literaria y la literatura mística, con el fin de vincularlas a estrategias formales y proponer análisis lírico-textuales funcionales.

El razonamiento derrideano de la presencia de lo que llamamos Dios en su comprensión como amalgama de todas las cualidades negativas (1996: 6) es una idea que también se encuentra presente a lo largo de la tradición de la mística. Para el discurso teórico-literario, no obstante, quizás sea una operación más directa proponer que es en esa apertura del signo con respecto al significado donde se da la negatividad. No en todos los casos, pues podría entonces identificarse toda escritura poética como apofática, sino en aquellos en los que, como en cualquier obra de arte organizada por medio de relaciones internas, una suma de rasgos remita a esa lectura negativa. Así, las remisiones internas se considerarán como tal en tanto que refieran a la relación con una realidad trascendental que podemos vincular con la intertextualidad mística (Haas, 2006: 65), en este caso apofática, de donde surge el término. Es decir, nos interesarán como apofáticos no todos los textos poéticos en los que las asociaciones emocionales sobrepasan la función representativa hacia un nuevo tipo de significación (Gibbons, 2007: 19), pues ese proceso de nombrar, aunque no de representar, es catafático por definición, anulando la propia distinción inicial. Tampoco nos interesarán

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

aquí —aunque sí podrían estos considerarse textos apofáticos— aquellos que remiten a toda escritura desde su afasia, en el sentido derrideano. Por el contrario, nos centraremos en textos en los que ese algo inefable se identifica, como en la tradición mística, con la divinidad, y no al contrario. Por ello se ha elegido, para ilustrar esta amalgama de rasgos, un texto en el que lo divino está presente de manera explícita y la formalización de los atributos de negatividad poética aparece con relación a esa presencia trascendente.

Ángela Segovia, en su ensayo «El vado de la lírica», reflexiona sobre esa «brecha del yo con el mundo y con los otros, representada por la brecha insalvable entre el yo y el ser amado, *que* pasa a ser fundamento de la lírica» (2020: 38). Tenemos, por lo tanto, esos tres elementos consecutivos sobre los que se construye la idea de la negatividad poética: primero un espacio en blanco en la posibilidad comunicacional —«el yo con el mundo»— que se manifiesta literariamente de diversas maneras a lo largo de aquella/s tradición/es que se ha/n interesado por ese hueco —esa «brecha insalvable entre el yo y el ser amado», como ejemplo paradigmático de la mística nupcial—; para, por último, crear el objeto poético —«la lírica»—. La conversión del primer vacío en el segundo vacío es el proceso que nos interesa, aquel que convierte «the inexpressible *that*, indeed, exists» en algo que, «shows itself», siendo ese algo que se revela, que se muestra, en este caso, por medio del lenguaje de la poesía, «the mystical» (Wittgenstein, [1921] 2012: 144)¹. Así, lo místico en el sentido de lo poético-apofático remite a esos usos del lenguaje que, desde la consciencia de la construcción de significado en desplazamiento por el contacto con cada contexto cultural o literario —Dios como el amado en la mística nupcial, el proceso mistagógico como perfeccionamiento caballeresco en la mística cortés, o Dios como dispositivo de reflexión sobre las cualidades ontológicas en la mística renana—, erige un texto donde esos recursos son puestos al servicio del vaciamiento del significado, no como negación, sino como apertura.

Apelando a lo estrictamente literario, ya Hugo Friedrich señalaba cómo las categorías de la lírica contemporánea, más allá de sus motivos, temas o formas, son negativas en sí mismas (1974: 27), como ocurre con los conceptos de «deformation, depersonalization, obscurity, dehumanization, incongruency, dissonance» (Culler, 1996: 189); o «disorientation,

¹ Por supuesto, no nos referimos aquí a la mística en su sentido etimológico, «del griego *myein* o *myeiszai* que significa «cerrar, cerrar la boca», raíz que comparte con misterio (Santiago, 1998: xii), si no a la tradición literaria que de ella se deriva y que, si bien comparte la idea de misterio, ha abierto la boca y ha dicho, o tratado de decir, algo sobre ese «encuentro con la divinidad en el interior del alma» (xii).

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

disintegration of the familiar, lost of order, incoherence, fragmentation, reversibility, additive style» (Friedrich, 1974: 8-9), en aparente comunión con la idea del oscurantismo de los tipos de discurso que aquí nos interesan —el místico, el poético y el de la posmodernidad—. No obstante, esta idea es rebatida por Derrida pues, aunque sin duda la simbología sagrada y el modo de composición de este tipo de discurso estético obliga a definiciones negativas, en tanto que son descriptivas de sus fenómenos, no significa esto que los términos de análisis deban volverse también herméticos, simbólicos o sagrados (1996: 18-24), lo que los haría inoperantes. El objetivo de este artículo es, por tanto, proponer un conjunto de rasgos formales, elementos temáticos o realizaciones retóricas² que pueden ser identificables y rastreables en las obras literarias contemporáneas, partiendo de su tradición de uso para observar su operatividad o desplazamiento. Para ello, usaremos de modo ilustrativo la obra de Ángela Segovia, en concreto *Mi paese salvaje*, por sus elementos de recepción de lo místico comprendido estrictamente —ese «encuentro con la divinidad» (Santiago, 1998: 12)— y el entramado apofático que crean las relaciones entre sus elementos internos.

2. MI PAESE SALVAJE Y LA POÉTICA RUPTURISTA: HACIA UNA TAXONOMÍA DEL SILENCIO

Mi paese salvaje resulta de particular utilidad por su imbricación en un panorama de poéticas rupturistas (López Fernández, 2018: 180-181; Molina Morales, 2018: 222-223) que, frente a la aparente confianza en la correspondencia signo-referente de otros modelos, buscarán —retomando las vanguardias del siglo pasado— un «lenguaje más autorreflexivo y en continuo juego consigo mismo» (Alonso González, 2023: 280). Este «cansancio (y desconfianza) del lenguaje tradicional, *hacia un* trabajo de construcción desde la “herida” del orden discursivo» (Molina Morales, 2018: 234) supone en sí mismo un ahondamiento en el papel del signo poético. Es así, partiendo de la «fractura entre el yo que habla y el lenguaje» (Santamaría, 2017: 75) y la tensión entre lenguaje y verdad (López Fernández, 2018: 180), como se buscan recursos formales que remitan a esos huecos. Como ha analizado Alonso González, en cuyo meticuloso estudio se apoya este escrito para ampliar la relación intertextual con la mística hacia la comprensión de lo apofático-negativo y su formalización logofágica en el poemario de Segovia, esta apelación a los espacios de indeterminación del sentido constituye una

² Siguiendo a Gibbons (2008), no parece que se pueda constituir tal cosa como una “poética apofática”, pero tampoco parece ser simplemente «another kind of poetic thinking» (2008: 40), sino un conjunto de cualidades que remitan a esa posibilidad de lectura desde el entramado textual.

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

poética de la fragilidad y del ablandamiento de la lengua que retoma de manera clara pero también subversiva elementos de la tradición mística (2023: 280-281). No nos detendremos a dilucidar si esto permite categorizar el texto dentro de lo que se ha denominado en los últimos años como «neomística» (Helgueta Manso, 2023), «postmística» (Vidorreta, 2022), «nueva mística» (Martínez-Falero, 2014), etcétera —pues no es el fin de este escrito determinar si cuestiones extratextuales como la secularización o la proliferación de nuevas realizaciones de los contenidos semánticos de la mística tradicional constituyen elementos de ruptura o continuidad con la tradición—, pero sí apelar a ellos desde su presencia incluíble y rastreable dentro de la tradición apofática y místico-literaria.

Por terminar de matizar, no nos referimos en ningún caso a las categorías negativas de la lírica como aquellos procedimientos que la vacían de todo «except the movement of consciousness» (Culler, 1996: 197), o como un proceso compositivo de orden fonético en el que «words themselves evoke other words» (Gibbons, 2008: 40). Por supuesto, hay entramados sonoros, fonéticos y rítmicos, que serán fundamentales para el análisis, pero fijaremos la atención en ellos como recursos de la afasia mística, como el balbuceo, la ecolalia o la xenoglosia, y no desde la idea de composición pasiva³. Así, los recursos negativos en el poema obedecerán a una intencionalidad prevista, diseñada, que permite «“inscribir”, de un modo derrideano [...] la marca en negativo de una desaparición» (López Parada, 2020: 189), la de la posibilidad de representar, en este caso, lo trascendental.

2.1. Poemas-ORACIONE: dieu, el hueso y la vasija

Uno de los recursos formales más explícitos que nos remiten a esta posibilidad de lectura es el uso paratextual de los que llamaremos poemas-ORACIONE⁴ en *Mi paese salvaje*: ORACIONE DE LOS ÁNGELES (2021: 65), ORACIONE DE LA DONCELLA ENCADENADA (93), ORACIONE DEL POLEN (124) y ORACIONE DEL VASO (136). Ya Pseudo-Dionisio de Areopagita, en su definición de los teologemas apofáticos, dirá que es necesario «comenzar con oraciones» (Pseudo-Dionisio, 1980: 130), pues para llegar a

³ Parece necesario matizar esta idea en defensa de un análisis textual, pues mucha de la bibliografía consultada —el ya citado Gibbons (2008: 40), Derrida (2009: 32), Helgueta (2023: 541), etc.— menciona el proceso creativo vinculado a un cierto tipo de pasividad, como característica que —aunque presente también en la tradición mística— no parece rastreable en el estudio poético.

⁴ Con el fin de respetar la estética del poemario y la imbricación de las lenguas en formación o los segmentos logofágicos en el discurso, se señalarán como neologismos en cursiva solo las transcripciones de las mismas fuera de las citas, manteniendo el texto citado con sus tipografías originales.

la unión es primero necesario hablar, orar, acerca de los lugares, las distancias y los nombres de las cosas (Derrida, 1996: 43). El proceso de oración, explica Pseudo-Dionisio a su discípulo, es un espacio de intimidad que posibilita la ascensión a través de todo lo que es remembranza de lo divino en lo humano (1980: 129). Vemos entonces cómo las *ORACIONE* comienzan con el afán de nombrar las cosas, lo material, pues quizás, como se expone en otro poema, «las cosas del cuerpo / sean la única prueba / de las cosas del alma / [...] / quizás / hay que verlo todo desde el misterio / pero quizás ese misterio / está aquí a cada momento / en los detalles más nimios» (Segovia, 2021: 118).

También se inauguran las *ORACIONE* desde la idea de crear y comunicar la intimidad: «Mi amor Te escribo / Una palabra en la frente / Esa palabra / Es mi frente» (65), pero también cómo en la primera de ellas se termina con una doble despedida: «Adiós» (65), que da lugar al «FINE del mundo» (67), dentro del cual se da la segunda *ORACIONE DE LA DONCELLA ENCADENADA*. En ella ocurre ya el encuentro con la divinidad, primero inundado por el silencio de *dieu*:

por qué tiene
que matarme
cada que
cada que cae
una folia
dieu por qué

não responde

dieu no tiene palabras
sólo tiene
sólo tiene viento
(94).

Con el devenir del poema, el susurro por el rezo de los animales —«pray pray / susurra su aliento» (95) se convierte en «la mano de dieu» que «dice / con su viento» (96):

—levanta doncella
tu cabeza
coloca tu mano
sobre el cuello
nel medio de tu
garganta hay un hueso
llama hioide
búscaló

yo lo busqué y un punto
dolía
¡ahl, dighe (pero bajito)
—tu hioide e

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

la coraza de tu spirito
na guarda el viento
que a la voz da vida
(98).

Merece la pena hacer una pausa en el camino para tratar el motivo del *hioides*⁵. A pesar de mencionarse directamente solo en cuatro ocasiones, tres en este poema y una última en la sección —«Presentaciones de las conclusiones en la forma de un diagrama» (149-151)—, el *hioides* es un motivo central en el poemario. El diagrama permite, a través de la transparencia de la página, superponer visualmente una vasija y tres conjuntos de huesos entre los que se encuentra el hioides, aquel que rodea nuestra garganta y sirve como punto de inserción para los músculos de la deglución, la respiración y la fonación.

El *hioides* remite a la doble imposibilidad de conocer y de decir siempre truncada por su propia promesa, como muestra la ORACIONE DEL VASO: «Yo quería aprenderlo / todo / y de nuevo otra vez / el hueso / me anudaba la garganta» (137), «un hueso en forma de u—Que crece y lo llena todo—Y no deja hueco a las palabras» (131). En la ORACIONE DEL VASO el interlocutor no es *dieu* sino el príncipe, personaje cargado de atributos crísticos que, ante esta queja, responde: «No quieras saberlo todo / y acepta el don que recibes [...] También un poema es un vaso / en el vacío» (139). Esta imagen, repetida en el diagrama, remite directamente a la tradición mística desde la concepción del cuerpo místico-visionario no como un lugar cerrado⁶, sino como un «recipiente conectado a una fuente» (Keller, 2006: 57) de la que mana la voluntad divina. Sin embargo, si la concepción de autoría de la mística medieval implica que todo texto, en tanto que efluvio divino que surge de Dios, es simplemente volcado en la vasija de lo humano —pues no se contempla la posibilidad de creación *ex nihilo* (64)—, el príncipe parece sugerir que el poema sería otra vasija en la que aquellos con el don de la poesía pueden también depositar eso que falta «entre el dolor y la joi»: es decir, «el amor» (Segovia, 2021: 140). Tras el encuentro con el príncipe, que termina con el rechazo a la impenetrabilidad del cuerpo, «que se abre / sin ninguna / resistencia» (143), comienza la VISIONE DE LA CONFIANZA, tema general al que regresaremos tras abordar la cuestión de la lengua balbuciente, que también la condiciona.

⁵ En castellano, la denominación médica de este hueso en forma de herradura, que se ubica en la parte superior del cuello y sirve como soporte estructural de la lengua, es «hioides». Sin embargo, en catalán y en gallego es «hioides».

⁶ No profundizaremos aquí en el proceso de ablandamiento y apertura del sujeto poético en *Mi paese salvaje*, pues que este tema ya ha sido analizado con gran diligencia por Alonso González en «Ablandar el cuerpo, ablandar la lengua, ablandar la tradición: *Mi paese salvaje* de Ángela Segovia» (2024).

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

2.2. Lengua en formación, ecolalia y la anulación de contrarios

Como ya se ha podido intuir en la lectura de los poemas, en *Mi paese salvaje* prima una inestabilidad del significado que se construye a través de lo que distinguiremos como diversos modos de balbuceo, que contribuyen a la elusión del «order and the structure of predicative discourse» (Derrida, 1996: 4). El balbuceo, como muchas de las cualidades del lenguaje apofático, puede darse en los distintos niveles, siempre porosos, del artificio textual. Ese momento de indeterminación, de imposibilidad del lenguaje, de ese «no sé qué que queda balbuciendo» de San Juan de la Cruz es explicado por Barthes en *El susurro del lenguaje* (1984).

Imaginémonos el lenguaje como una máquina que operaría utópicamente siempre de manera óptima con un constante murmullo que, como ocurre con el motor de un coche, indica su correcto funcionamiento, «ese sentido que permitiría oír una exención de los sentidos o [...] ese sin-sentido que dejaría oír a lo lejos un sentido, [...] algo colectivo que está funcionando» (1984: 100). Sin embargo, la lengua parece condenada a la interrupción de ese susurro, al momento ruidoso que alarma sobre una avería, un problema, en el correcto funcionamiento de la maquinaria. Esa interrupción en el susurro del motor sería el balbuceo de la lengua, «condenada al farfalleo, y la escritura, al silencio, [...] pues siempre queda demasiado sentido para que el lenguaje logre el placer que sería el propio de su materia» (101). No obstante, para Barthes, este farfalleo implica un ensanchamiento de la lengua, una desnaturalización en la que «el significante fónico, métrico, vocal, se desplegaría en toda su suntuosidad» (101) sin eliminar el sentido, sino posicionándolo como un horizonte, un fondo, un lugar al que se desearía llegar y cuya presencia se intuye, pero aún no se consigue en la interferencia del susurro.

En la obra de Ángela Segovia podemos distinguir la realización poética de la tendencia balbuciente en tres categorías: la primera, como una vacilación léxica u oracional que se manifiesta a partir del tartamudeo; la segunda, por medio de elementos a medio camino entre las primeras y la interjección o la onomatopeya, con un afán sonoro predominante que relacionaremos con la ecolalia; y, por último, a nivel estructural, la idea de la lengua en formación. Las dos primeras se dan con especial prominencia en los momentos en los que la voz poética se encuentra frente a entidades que remiten a la divinidad y en los poemas-ORACIONE. La vacilación enunciativa por medio de la separación de palabras en versos como «Per / dóname vos / [...] / Per / dóname por favor»— y la repetición de

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

estructuras —«cada que / cada que cae / una folia» (94)—, se trenza así con modos más explícitos de tartamudeo léxico:

hola
hola dieu hola mi dieu
es mi
pray
estoy
tan contenta de verle
que me bailan los
espí
espír
itus
de dentro
(96).

Ese tartamudeo de la voz remite al temblor, a la experiencia singular del no-saber en la que el yo tartamudea, «incapaz de terminar la frase autoposicional que justamente interrumpe el temblor» (Derrida, 2009: 24-25). Como ocurre en el poema, para el filósofo francés hay en toda la tradición abrahámica:

al menos desde san Pablo a Kierkegaard, el temor o el temblor ante Dios, una suerte de quakerismo universal (el quaker es alguien que tiembla ante [...] Dios), sugerir pues que todo temblor de manera literal o metonímica, tiembla ante Dios, o más aún: Dios es en principio el nombre que nombra aquello ante lo que siempre temblamos (26).

A veces el temblor ante esa hiperesencia se manifiesta en el tartamudeo, pero también a través de elementos logofágicos —*λόγος φάγία*, devoradores de sentido—, mediante los cuales la escritura «se suspende, se nombra incompleta, se queda en blanco, se tacha o, hecha logorrea, se multiplica, disemina el texto en textos o se dice en una lengua que no le pertenece, o incluso en una que no pertenece a nadie, un habla sin lengua» (Blesa, 1998: 16), como será analizado consiguientemente. Estos segmentos parecen, en ocasiones, fragmentos de otras palabras, como ocurre, por ejemplo, con «ara ara», que podría remitir a «ahora» o a los verbos «parar» o «arar», y a menudo se presentan repetidos, pero manteniendo velado su significado. Al principio del texto, leemos: «Ara es la palabra / Que hay que decir / Sin duda ha funcionado / Miren si no ara ara» (2021: 23), mientras que, con el desarrollo del poemario y al llegar a los poemas-ORACIONE, la realización no es explicativa sino sugestiva, ante esa explicitada imposibilidad de decir y de determinar dicho acontecimiento —de decir o no-decir— ante la divinidad:

y la bolita
no sé cómo decirlo
se

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

doblabá
ará
ará
hasta girar
de mi garganta
la vida

cuánto he llorado después
plorar plorar
ah la la
(98-99).

La función, por lo tanto, al menos en el caso del «ará ará», pero podríamos extrapolarla también a los «ah la la», a los «shhhhh» o a los «ras ras» será casi la de una onomatopeya de la doblez, del llanto, del silencio o de la desaparición, respectivamente. Cabe mencionar, en relación con la estética de lo líquido asociada a la tradición místico-visionaria, la caída de la palabra en el llanto y su sonoridad, ya que el «don de lágrimas» no solo incide en la condición de recipiente del cuerpo visionario ya expuesta (Keller, 2006: 56), sino también en su desbordamiento ante lo divino. Estos elementos se realizan, por lo tanto, de manera logofágica pero referencial —dentro de la estructura del poema—, sugiriendo la apertura de su significado desde las relaciones semánticas imbricadas con su materialidad.

La palabra, el logos, aparece «drawn inward according to the measure of the ascent» (Derrida, 1996: 11) en el acercamiento del yo lírico a la figura de la divinidad. En la escritura logofágica, la palabra ha sido devorada, pero regresa al texto como huella a través de su «(des)materialización en un desplazamiento hacia (o más allá de) los límites» (Molina Gil, 2017: 60). De este modo, las lexicalizaciones sonoras y rítmicas, desde su materialidad verbal y acústica, realizan «una victoria del ser sobre el sentido, de lo indecible sobre el lenguaje [...], una alegoría del fracaso de la voz lírica exploradora de las posibilidades lingüísticas frente a la totalidad del ser» (López Soto, 2017: 173). O, si dejamos hablar al poema:

Te gustan esas palabras
Que no significan nada
Porque puedes llenarlas
De cosas oscuras
Como tu alma
O como dios (Segovia, 2021: 43).

Un camino complementario para comprender la intención onomatopéyica del lenguaje sería a través de la ecolalia —ἡχώ λαλιά, «el habla en eco»—, tal y como la explica Heller-Roazen. Es decir, no como un trastorno del habla, sino como una figura del lenguaje que comprende sus límites desde su origen y, para enfrentar la resistencia semántica, vuelve

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

sobre sí, olvida la lengua y retoma el balbuceo infantil (Heller-Roazen, 2008: 11; Milone, 2019: 1, 4). Desde este punto de vista, «un poema es una ruptura de la dicción acostumbrada, un balbuceo liberador proveedor de todas las articulaciones posibles [...] ya que el niño parece olvidar no la lengua, sino la capacidad infinita para la articulación indiferenciada» (Heller-Roazen, 2008: 11). La ecolalia como figura del lenguaje, por lo tanto, genera en el poema «un eco de otra habla y algo diferente *a ella*» (12); que remiten, con igual resultado pero distinto origen, a la «materialidad sonora e infinitamente fónica de la escena primaria de la lengua» (Milone, 2019: 4) para, desde esa región intermedia entre el balbucir y el decir, enunciar lo fonético.

Otro recurso logofágico es el que encontramos en el uso de la bella lengua en formación presente a lo largo de todo el texto y que acoge, bajo la influencia del poeta tempranomoderno François Villon, un lenguaje intermedio en la evolución entre el latín y las lenguas romances (Rodríguez Ramos, 2023: 269). La lengua balbuciente, desde los prolegómenos de nuevos modos de decir, aleja el discurso poético del logos hacia una enunciación que, como señala Piera Martín, funciona como un elemento cognitivo en la configuración del mundo creado (2021: 296): en este caso, del poema. Se rehúyen así los convencionalismos por medio de esa semántica rizomática, a través de la superposición de lenguas romance «en la que significante, significado y referente vacilan» (Rodríguez Ramos, 2023: 270). Por medio del balbuceo en los modos de pronunciación, pero también de las asociaciones semánticas y las alteraciones fonéticas, se constituye esa lengua aún inestable, en ese punto intermedio entre la subjetivación y la normalización.

El interés por las «lenguas blandas» (pregramaticales) no es balbuciente en tanto que falta de significado, sino precisamente como elemento oscilante, casi como un «lenguaje poroso, metalógico y puente [...] entre lenguas y fonemas que se encuentran en tierra de nadie» (Rodríguez Ramos, 2023: 271). Así, encontramos voces del occitano, castellano antiguo, italiano, portugués, inglés o alemán, que remiten a una xenoglosia, con origen en los *Hechos de los Apóstoles*, como proceso que refiere un éxtasis en el que el sujeto extático habla en una lengua humana no aprendida —en oposición a la glosolalia, en la que el discurso se daría en una lengua angelical o no humana (López Soto, 2017: 171)—. En esta concepción, la idea de regresión a un balbuceo infantil está también presente, pero con el añadido psicoanalítico de una «memoria oculta y repentinamente exaltada» (172): aun así, proponemos que esta remisión supone, al menos en el texto poético, una estetización y

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

ampliación del significante. De este modo, a través de la pluralidad de morfologías y sonoridades sugeridas y pluralmente connotadas, se construye el mapa negativo de significados, gracias al vaciamiento y ensanchamiento de los significantes.

Además de las incursiones de la xenoglosia, aparecen también en *Mi paese salvaje* términos que celebran el devaneo morfosintáctico entre unas formas y otras, como se ha podido ya apreciar en muchos de los fragmentos reproducidos. Aunque sin duda balbucientes y ablandadas con respecto a la lengua común, los fenómenos logofágicos a los que puede adscribirse esta tendencia son varios. Por una parte, podemos pensar en la babelización de la escritura que Túa Blesa define como un uso de vocablos ajenos que actúan como ruido (1998: 38). Por otra, en pinceladas glosolálicas, tal y como son definidas por Agamben, es decir, como esas palabras que remiten al habla, a su materialidad y a sus características presemánticas, que ponen el centro en el hecho de que hay lenguaje, no de lo que este signifique (Milone, 2019: 6-7). O, por último y de manera complementaria, al afán por dejar resonar la oralidad para «hacer confluir la oposición básica (habla/escritura) de la metafísica de Derrida» (López Fernández, 2018: 191). De lo que no cabe duda es de que esa agramaticalidad remite a lo que para Ossola es el motivo de la propensión mística al neologismo:

La insuficiencia de la lengua frente a lo que la sobrepasa puede producir tanto el silencio como un fervor propenso al neologismo, por sed de una adecuación imposible entre el decir y la visión. [...] Este léxico es un territorio de desprendimiento: escapa a la definición allí mismo donde quiere agarrar (2006: 13).

Otro rasgo de negatividad poética que retoma la tradición mística de manera clara, operando a nivel oracional o textual con los mismos procedimientos de determinación e indeterminación, es el discurso contradictorio. La imposibilidad referencial que, por una parte, moviliza el discurso místico, requiere de la oposición de los atributos del ser para poder sugerir la inexpresabilidad. Así, lo indecible aparece textualizado como «neither this nor that, neither sensible nor intelligible, neither positive nor negative» (Derrida, 1996: 4). La enunciación se convierte en una brújula que ya no reconoce el norte como punto de referencia y se debate, por tanto, entre sus polos.

Este devenir bamboleante hacia el sentido, de especial importancia en la que se ha denominado mística de la esencia, es formalizado por ejemplo por Margarita Porete en su famoso pasaje «esta Alma, lo tiene todo y no tiene nada, lo sabe todo y no sabe nada, lo quiere todo y no quiere nada» (2015: 49). Encontramos en *Mi paese salvaje* estructuras

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

parecidas, como: «los ojos [del alma bruta] que ven lo que hay que ver, y que ven lo que no hay que ver en su forma imposible, es decir, que lo ven sin verlo» (2021: 9), o la oposición entre luz y oscuridad, con atributos que terminan intercambiándose, que se da en el poema OTRA VEZ UNA PESTAÑA (120). Todo el texto se desarrolla en una amalgama de contrastes y negaciones —persistentes y enfatizadas con el uso de la forma del castellano antiguo «*non*» a lo largo de la composición—, hasta crear un fluir de indeterminaciones que anula la propia percepción de las mismas como opuestos.

Todos estos recursos y rasgos formalizan, en la tradición místico-visionaria, la experiencia de encuentro con la divinidad y los efectos de lenguaje que provoca. De manera explícita, son utilizados de modo análogo en los pasajes de *Mi paese salvaje*, en los que el yo lírico se encuentra ante esa existencia más fuerte que es *dieu*, pero se utilizan de manera superpuesta para la construcción de una poética de la ruptura neovanguardista que, si bien bebe de estas influencias, las usa también para la relación con otras existencias inefables, como es el propio lenguaje. Las implicaciones ya expuestas de oscilación, vaciamiento, retrotracción o balbucencia remiten, en última instancia, a un anuncio del significado, aún por llegar. En palabras del poema, esas frutas «muy verdes», «con el sabor sólo anunciado» (38); es decir, una escritura «devoradora del sentido o de la palabra» (Piera Martín, 2021: 269), hasta tal punto que ya silencio y discurso «no se oponen, no se niegan, sino que se alían, se identifican» (Blesa, 1998: 15). Antes de pasar al último apartado y el espacio que tiene la saturación simbólica de la visión en la tradición y en el poema, a modo de conclusión, escuchemos una reflexión de la propia poeta:

A la lengua como un flujo de ritmos sin sentidos, se opone la luz de la claraboya, como un ovni sin voluntad. el tipo de silogismo que le gusta practicar es el que tiene una herida. La herida del silogismo es tan grande que acaba por sustituirlo. La herida se llama: cansancio de significar (Segovia, 2016: 38).

2.3. La visión del sa(ver)

Jean-Luc Nancy, en su tratamiento de las relaciones entre lo que es mostrado al lenguaje y lo que él muestra, parte de una noción de literatura y oralidad muy análoga a la que ya hemos tratado: «la literatura es oral antes de ser verbal» (2022: 210). Para él, lo literario surge de la separación entre *logos* y *mythos*, «que apela a una adhesión, a una simpatía, a una connivencia entre el auditorio y el recitador [...] y no deja de murmurar como en trasfondo de su dicción: “ya sa(ves) lo que quiero decir”» (211):

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

En este querer imantado por el pensamiento [...] *que remite* a la búsqueda de la expresión precisa (o verdadera) [...] se distingue *que* «Ya sa(ves) lo que quiero decir» [...] se sitúa en el lado de un anhelo que sabe su deseo alejado, puede que inaccesible.
[...] La inminencia es la proximidad que se aproxima y que no deja de aproximarse *pues*, de llegar a producirse, aniquilaría la penetrante fuerza de su aproximación (212).

Saber y ver son dos cuestiones que se relacionan, desde lo negativo, en la poesía místico-visionaria. Para esta reflexión es fundamental distinguir entre la mística como concepto general, en el que se encuentra su literatura; y, dentro de ella, los relatos visionarios, que, en ocasiones, conducen a la revelación de un conocimiento trascendental o al encuentro místico con el amado —aquel que se produce en la unión y la indistinción con la divinidad, como ocurre en *Mi paese salvaje*, ya al final: «Y ahora me sumergí. / En las. / Cosas.» (2021: 163)—. En esta tradición, es el encuentro con esa divinidad el que genera la negación radical de la dicción tras el éxtasis unitario —por ejemplo, en Hadewijch: «Me inundó el gozo de la unión y caí en el abismo sin fondo, y salí de mi espíritu para esa hora de la que nada se puede decir» (2005: 117)—, mientras que la visión supone todavía un momento de elevación hacia ese momento de absoluta saturación y vacío de sentido. La elevación «towards that contact or vision [...] corresponds to a rarefaction of signs, figures, symbols—and also of fictions, as well as of myths or poetry» (Derrida, 1996: 10), que se dan desde el proceso metonímico que transfiere los nombres de lo sensible a lo divino (Pseudo-Dionisio, 1980: 217), y elevan la invocación a revelación por medio de la abstracción de sus componentes semánticos hacia lo simbólico.

En la tradición medieval, que *Mi paese salvaje* toma como modelo habitual (Rodríguez López, 2023), el relato de la experiencia visionaria suele comenzar con un lugar de paso, que marca la frontera entre un espacio textual en el que la realidad se corresponde con una formalización más referencial, a otro espacio en el que los significados se han desautomatizado y los símbolos inundan la dicción. Este proceso es uno de los modos en los que aparece lo que Culler, siguiendo a Friedrich llama el proceso de *entrealisierung* (desrealización) en la poesía moderna y contemporánea, aquel que se caracteriza por una imaginación dictatorial (Friedrich, 1974: 169) en contra de la referencia y del lenguaje del mundo de lo real que impone una transformación o destrucción del mismo (Culler, 1996: 191). Este mecanismo, que la mística —por ejemplo, de Hadewijch— toma de los modelos caballerescos cuando, en la primera de las visiones, atraviesa la pradera para llegar al espacio visionario (2005: 49), es usado también en *Mi paese salvaje*, donde primero el bosque (12-13)

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

y luego el *autobuse* (14-15) dan paso al lugar de lo simbólico, en el cual las jaras se han convertido en huesos y del centro del pecho del sujeto lírico sale un hilo negro: «era la muerte y al final estaba dieu» (15). Es además en estos espacios donde comienza la «neutralization of the person, the dehumanization of the lyrical persona» (Friedrich, 1974: 21): en este caso, hacia la unión con la divinidad.

Más allá de los motivos simbólico-visionarios que aparecen en los fragmentos del poemario —y que son muchos: la *notte*, el príncipe amado, el pez, el cordero, la sal, y un largo etcétera—, nos interesa analizar el uso de la visión como motivo relacionado con el conocimiento. Como indica Alonso González, no es casual que tan solo en las primeras dos páginas de la obra, el campo léxico de la mirada aparezca hasta en veintiocho ocasiones «bajo la forma de los verbos ver y mirar y los sustantivos ojos, mirada, visión y ceguera» (2023: 282), pues ante la falta de significado único se impone la impresión directa, la visión. Las heridas, en el *paese* salvaje, se hacen «Sin mediar palabra ni nada / Ni ninguna explicación / No hay explicación en mi paese salvaje» (26), solo herida. Las sombras se ven, pero no pueden tampoco decirse, «las palabras revolotean y se van» (83), «Shh», repite la voz del poema que mira «a través de las imágenes» (86), pues:

¿Cuál es la verdad?
Imposible saberlo
sólo existe la visión y la visión
tiene una movilización espiritual
la movilización espiritual es multidireccional
nuestro espíritu lanza rayos captadores de los rayos que lanzan los objetos
y en medio de la batalla de los rayos la visión se conforma
según domine uno u otro (87).

Mediante estos recursos, que muestran, aun sin decir, lo que se quiere pero no se puede decir, lo que se demuestra es que «la herida del silogismo no ha de implicar el fin de toda lógica, sino más bien la instauración de una lógica nueva a través de sistemas paralógicos» (Piera Martín, 2021: 276), en una sustitución y remisión de términos de lo referencial a lo simbólico. De nuevo, este proceso de apertura del significado mediante la remisión de unos términos a otros —el ornamento, la abstracción, la desautomatización, etcétera— hace visible lo invisible, rodeándolo. Por ello pide perdón a Dios la voz en el texto:

Perdóname señor por haber
levantado
de oro falso y esfuerzo
altar

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

a lo que debía ser la savia
invisible
que corre por el suelo (141).

Sin embargo, es con en este acto de mirar el vacío —«Mira lo que no sabes. [...] Mira lo que cuela por dentro. [...] Mira la corona roja de la flor de la jara. / Mira ahora el vacío. / Mira ahora el vacío. / Mira ahora el vacío» (160-161)— y de escribir de lo que se ve y lo que ya se sa(ve) pero no se sabe decir, como se consigue un nuevo modo de dicción —«Mira ahora mi cara sumergida en el rojo. [...] Cuando una vez escribí sobre todas las cosas que vi y entonces las volví a ver» (161)— que remite, como en la mística, a una forma indudable de conocimiento de una verdad-otra que se da y se transmite por medio de la visión.

3. CONCLUSIONES

A pesar del «giro negativo» de todos los procesos del lenguaje que conforman el pensamiento posmoderno, se ha tratado de exponer cómo es posible identificar características que se ciñan a lo poético-literario para analizar textos que buscan formalizar la afasia del lenguaje. Con esta idea en mente, hemos querido apegarnos a la tradición de la teología negativa en el trato de los textos apofáticos y proponer algunos rasgos que, desde la recepción de la literatura mística —y sus motivos y temas—, permean en la poesía contemporánea. El texto elegido, *Mi paese salvaje*, parte de la premisa central del encuentro inefable con lo trascendental, entendido como Dios, para construir un entramado sígnico, simbólico y formal que favorece la lectura de sus elementos como negativos. De este modo, el uso de la forma oracional como medio para el acercamiento a *dieu* retoma ideas de la progresión del sujeto místico hacia lo abstracto, de la que ya trataban la teología negativa y los tratados mistagógicos medievales que resuenan en el poemario. El motivo del hioides, que representa uno de los núcleos temáticos de la obra, remite no solo a la condición humana de la afasia, sino también, desde el entramado intersemiótico que lo relaciona con la boca de la vasija en el diagrama, a la tradición de lo humano como recipiente de lo divino y su subversión contemporánea bajo la premisa de que también el arte y la poesía pueden llenar, vaciar y acentuar los huecos de lo real, desafiando el monopolio divino de la creación *ex nihilo*.

El grueso del análisis, con su centro en la idea de la lengua en formación y el uso ecolálico y balbuciente de los elementos léxicos —pero también morfológicos y sintácticos— de los poemas, nos ha permitido comprender cómo los mecanismos logofágicos se articulan en el texto. El vaciamiento de sentido, asociado al encuentro con lo divino, se logra desde la

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

refracción del signo asemántico sobre sí mismo, lo que lo dota de nuevas posibilidades de dicción a través de su propia materia sonora (onomatopéyica y ecolálica) y desde la remisión a significados plurales por medio de la relación de elementos referenciales que lo habitan y acotan, sin determinarlo, en función del contexto poético. Por otra parte, la lengua en formación como estrategia estilística ahonda en la concepción de lo balbuciente como aquello que remite a sus propias condiciones de funcionamiento. En este caso, la oscilación material de esas lenguas blandas y el uso de la xenoglosia amplían las posibilidades de connotación en un mapa expansivo de significados y realizaciones léxicas potenciales. Todos estos recursos, así como la representación de la oralidad y la inclusión de ruido semántico en el poema, remiten (en regresión) hacia la tradición mística del neologismo como modo de lexicalizar el desprendimiento de sentido, pero también (sincrónicamente) al afán de las poéticas rupturistas por huir de la significación.

Por último, se ha analizado una concepción de la visión según la cual, en *Mi paese salvaje*, se reformulan y tematizan los mecanismos de la literatura visionaria que, por medio del desbordamiento de imágenes, sustituyen la imposibilidad de la palabra. La propuesta del poemario no solo es una imitación de los modos de acumulación de elementos simbólicos, sino la consolidación de la propia idea de visión como espacio de acceso a una verdad poética que opera dentro de su propio entramado de imágenes y puntos de fuga en cuanto a la significación. Así, se proponen, de manera no exclusiva ni excluyente, estos rasgos y la metodología relacional utilizada para el estudio de las remisiones al signo vacío, los motivos apofáticos y las formalizaciones de origen místico-visionario como vías de análisis para la negatividad en la poesía contemporánea. En estos trabajos, como ocurre con la obra de Segovia, no encontramos una mera experimentación formal o búsqueda del extrañamiento, sino la propuesta de una poética de la sensibilidad y la percepción. La dislocación lingüística cuestiona así las formas y posibilidades de la representación y, con ello, la posición del sujeto con respecto al mundo, fracturando la relación signo-referente para abrir nuevos espacios desde los que habitar y enunciar la experiencia inefable de lo trascendental o del lenguaje. Terminemos, si se permite, como subraya el poemario que nos ha ayudado a extraer todas estas conclusiones: «Cosas. / Gentilmente, adiós» (2021: 164).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

- ALONSO GONZÁLEZ, Mario (2023), «Ablandar el cuerpo, ablandar la lengua, ablandar la tradición: *Mi paese salvaje* de Ángela Segovia», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40, pp. 279-296.
- ALONSO GONZÁLEZ, Mario (2024), «Entre el dolor y la “joi”: *Mi paese salvaje* de Ángela Segovia», en Fernando Ángel Moreno, Saúl Baonza, Val Caroca, Ana Macannuco, María Fernanda Martínez y Enrique Pérez-Plá (eds.), *Manifestaciones del mal en la cultura contemporánea*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, pp. 55-75.
- AMBERES, Hadewijch de (2005), *Visiones*, ed. María Tabuyo Ortega, Barcelona, José Olañeta Editor.
- BARTHES, Roland (1984), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- BUDICK, Sanford y ISER, Wolfgang (1996), «Introduction», en Sanford Budick y Wolfgang Iser (eds.), *Languages of the unsayable. The play of Negativity in Literature and Literary Theory*, Nueva York, Columbia University Press, pp. 11-21.
- CULLER, Jonathan (1996), «On the Negativity of Modern Poetry: Friedrich, Baudelaire, and the Critical Tradition», en Sanford Budick y Wolfgang Iser (eds.), *Languages of the unsayable. The play of negativity in Literature and Literary Theory*, New York, Columbia University Press, pp. 189-208.
- CUSSEN, Felipe, LABRANA, Marcela y ANDRADE, Megumi (2018), «Poéticas negativas», *Literatura y Lingüística*, 37, pp. 137-161.
- DERRIDA, Jacques (1996), «How to Avoid Speaking: Denials», en Sanford Budick y Wolfgang Iser (eds.), *Languages of the unsayable. The play of negativity in Literature and Literary Theory*, New York, Columbia University Press, pp. 3-70.
- DERRIDA, Jacques (2009), «¿Cómo no temblar?», *Acta Poética*, vol. 30, nº. 2, pp. 19-34.
- FRANKE, William (2007), *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature and the Arts*, Paris, University of Notre Dame Press.
- FRIEDRICH, Hugo (1974), *The Structure of Modern Poetry*, Evanston, Northwestern University Press.
- GIBBONS, Reginald (2007), «On Apophatic Poetics», *The American Poetry Review*, vol. 36, nº. 6, pp. 19-23.
- GIBBONS, Reginald (2008), «On Apophatic Poetics: Part Two», *The American Poetry Review*, vol. 37, nº. 2, pp. 39-45.
- HAAS, Alois (2006), «Mística en contexto», en Victoria Cirlot y Amador Vega (eds.), *Mística y creación en el s. XX*, Barcelona, Herder, pp. 35-47.
- HELGUETA MANSO, Javier (2023), «Neomisticismo en la poesía hispánica postsecular. Contextualización y propuesta metodológica», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 11, nº. 2, pp. 529-546.
- Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

- HELLER-ROAZEN, Daniel (2008), *Ecolalias: Sobre el olvido de las lenguas*, Buenos Aires, Katz.
- KELLER, Hildegard (2006), «Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX», en Victoria Cirlot y Amador Vega (eds.), *Mística y creación en el s. XX*, Barcelona, Herder, pp. 87-139.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2018), «“La alegre libertad en la catástrofe”: tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 179-203.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2020), «El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad», en Selena Millares (ed.), *La vanguardia y su huella*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-202.
- LÓPEZ SOTO, Luis Alberto (2017), «Poesía y don de lenguas: ritmo y noción de significante», *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, 17, pp. 169-183.
- MARTÍNEZ-FALERO, Luis (2014), «Del silencio a la palabra: la nueva mística de la segunda mitad del siglo XX», *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, pp. 67-85.
- MILONE, Gabriela (2019), «La lengua en la lengua. El habla poética en el límite del lenguaje», *Revista Laboratorio*, 12, pp. 1-25.
- MOLINA GIL, Raúl (2017), «Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas», *Dirasat Hispánicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 4, pp. 59-77.
- MOLINA MORALES, Guillermo (2018), «Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y de Ángela Segovia», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 221-238.
- NANCY, Jean-Luc (2022), «Ya sa(ves) lo que quiero decir», *Escritura e imagen*, 18, pp. 207-218.
- OSSOLA, Carlo (2006), «Caminos de la mística: siglos XVIII-XX», en Victoria Cirlot y Amador Vega (eds.), *Mística y creación en el s. XX*, Barcelona, Herder, pp. 87-139.
- PIERA MARTÍN, Lorenzo (2021), «Una consciencia autónoma: lectura cognitiva de *Amor Divino* de Ángela Segovia», en María Ángeles Pérez López, Borja Cano Vidal, Marta Pascua Canelo y Vega Sánchez Aparicio (eds.), *Poesía (literatura actual en Castilla y León)*, 5, pp. 269-277.
- PORETE, Margarita (2015), *El espejo de las almas simples*, ed. y trad. Blanca Garí, Madrid, Siruela.
- PSEUDO-DIONISIO (1980), *The Divine Names /The Mystical Theology*, ed. y trad. John D. Jones, Milwaukee, Marquette University Press.
- RODRÍGUEZ RAMOS, Laura (2023), «La tradición en *Amor divino* de Ángela Segovia: Influencias de la literatura medieval en la poesía contemporánea», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 40, pp. 267-277.
- SANTAMARÍA, Alberto (2017), «La imagen en el poema. Una proyección cartográfica de la poesía española reciente», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, vol. 64, nº. 3, pp. 67-79.
- SANTIAGO, Miguel de (1998), *Antología de la poesía mística española*, Barcelona, Verón.
- Bárbara Arango Serrano (2025), «“Hola hola dieu hola deu mío”. Propuestas teórico-apofáticas para el cansancio de significar en *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 93-114.

- SCHMIDT, Siegfried (1990), *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social de la literatura*, Madrid, Taurus.
- SEGOVIA, Ángela (2016), *La curva se volvió barricada*, ed. Carlos Rod, Segovia, La uÑa RoTa.
- SEGOVIA, Ángela (2020), *Pusieron debajo de mi mare un magüey*, ed. Carlos Rod, Segovia, La uÑa RoTa.
- SEGOVIA, Ángela (2021), *Mi paese salvaje*, ed. Carlos Rod, Segovia, La uÑa RoTa.
- VIDORRETA, Almudena (2022), *Las lectoras de Teresa. Postmística femenina en la literatura latinoamericana del siglo XX*, Madrid, Verbum.
- WITTGENSTEIN, Ludwig ([1921] 2012), *Tractatus lógico-philosophicus*, Madrid, Alianza.
- WITTGENSTEIN, Ludwig ([1958] 2009), *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos.
- WRIGHT, Patrick (2009), «Marguerite Porete's *Mirror of Simple Souls* and the Subject of Annihilation», *Mystics Quarterly*, vol. 35, nº. 3/4, pp- 63-98.



UNIDAD POÉTICO-RITUAL Y PALIMPSESTO EN *LAS ARMAS MOLIDAS*
DE JUAN RAMÍREZ RUIZ

POETIC-RITUAL FRAMEWORK AND PALIMPSEST IN *LAS ARMAS MOLIDAS* BY
JUAN RAMÍREZ RUIZ

VICTOR VIMOS

<https://orcid.org/0009-0001-9568-2184>

vimosvimos.1@buckeyemail.osu.edu

THE OHIO STATE UNIVERSITY

Resumen: En el libro *Las Armas Molidas* (1996) escrito por el poeta peruano Juan Ramírez Ruiz (1946-2007), convergen perspectivas ontológicas indígenas y occidentales, presentes en la región andina. Sobre ellas, el autor despliega un proyecto de escritura que se materializa en dos niveles. El primero implica el recuento de hechos históricos, sociales, y políticos, que definen la realidad de esa región desde la época pre-inca hasta la contemporaneidad. El segundo crea un espacio de performatividad para la gestación de sentido a partir de una dinámica propia adscrita al texto. En este artículo me distancio de las lecturas que se han explorado, principalmente, el primer nivel, es decir, aquellas que han definido al libro bajo una perspectiva decolonial-identitaria. Propongo que, a través de una relación entre antropología y literatura, la lectura del segundo nivel podría partir del *tipo* de poema que el autor diseña en *Las Armas Molidas*. Tras este objetivo, y basado en la interacción ontológica y simbólica, propongo al *tipo* de poema como una unidad poético-ritual que genera múltiples sentidos que no se consumen, total o solamente, en la decodificación cultural. Un ejemplo es la figura del Golondrino, personaje principal del libro, al que observo como un palimpsesto de tiempos y espacios, individuales y colectivos, en dinámica y alternancia constante dentro de *Las Armas Molidas*.

Palabras clave: ritual, poesía, palimpsesto, Perú, Andes.

Recibido: 05/09/2025. Aceptado: 28/11/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18101288>

Abstract: In *Las Armas Molidas* (1996), poetry book written by the Peruvian poet Juan Ramírez Ruiz (1946-2007), Indigenous and Western ontological perspectives present in the Andean region converge. Based on these, the author unfolds a writing project that materializes in two regions. The first supports the recounting of historical, social, and political events that define the reality of this area from pre-Inca times to the contemporary times. The second creates a performative space for the generation of meaning based on a dynamic inherent in the text. In this article, I distance my analysis from readings that have focused solely on the first region, that is, those that have defined the book from a decolonial-identitarian perspective. I propose that, through a relationship between anthropology and literature, the second region can be read based on the poem the author designs in *Las Armas Molidas*. Through observation on ontological and symbolic interaction, I propose that the poem is a poetic-ritual unit that generates multiple meanings that are not fully consumed by cultural decoding. An example of this is the figure of the Golondrino, the book's main character, whom I view as a palimpsest of individual and collective times and spaces in constant change within the text.

Keywords: ritual, poetry, palimpsest, Peru, Andes.

1. INTRODUCCIÓN

En este artículo se estudiará *Las Armas Molidas* (1996), tercer y último libro del poeta peruano Juan Ramírez Ruíz (1946-2007)¹. En base a su contenido múltiple, en el que se interrelacionan, simbólica e ideológicamente, marcos ontológicos occidentales e indígenas, argumento que es posible leer este libro como una unidad poético-ritual que, simultáneamente, atiende a las características del poema y a las dinámicas internas y externas del ritual. El punto central de esta lectura es la figura del Golondrino, personaje principal de *Las Armas Molidas*. La crítica lo aborda como un símil de la realidad, delineándolo bajo características sociales, económicas, políticas, subalternas y categorizándolo, por lo tanto, como una encarnación metafórica del chamán o el poeta². Desde mi lectura propondré, en

¹ Catalogado como uno de los poetas de la generación del 70 en el campo de la literatura peruana, y uno de los fundadores del movimiento de vanguardia Hora Zero —en cuya primera etapa militó entre 1971 y 1973, para después apartarse y criticar la deriva del grupo—, Juan Ramírez Ruiz presenta, en su primer libro, *Un par de vueltas por la realidad* (1971), una serie de personajes que aparecen en las orillas de la urbe, como resultado de un proceso de modificaciones estructurales que configuran una nueva fisonomía social en las zonas urbanas del Perú. Oprimidos, explotados, silenciados, en su mayoría migrantes, son el núcleo de este trabajo. En su segundo libro, *Vida perpetua* (1977), moviliza la escritura a través de un corte sistemático en el lenguaje, ofreciendo alternativas combinatorias con diversas secuencias posibles. La ciudad, como telón de fondo, añade elementos culturales heterogéneos que muestran la preocupación del individuo a través de la tensión lo interior y lo exterior.

² El término «golondrino» fue usado en el campo de las ciencias sociales para nominar a una colectividad de trabajadores que migra estacionalmente en el Perú. De forma específica, agrupó a campesinos de la zona norte del país —donde se encuentra Chiclayo, tierra natal de Juan Ramírez Ruiz— quienes, en diferentes épocas del año, bajaban a la costa para tareas agrícolas en las haciendas azucareras, donde vendían su mano de obra para después subir de regreso a sus comunidades. El margen de la economía mercantil a la que está expuesto, el golondrino es resultado de un proceso histórico que colocó sobre la imagen del indígena y el campesino las cargas

cambio, que en el contexto de la unidad poético-ritual, el Golondrino puede ser leído como un palimpsesto, entidad liminal que articula tramos de los marcos ontológicos heterogéneos que forman el libro y, por lo tanto, se presenta en tensión radical frente a los discursos identitarios unitarios. El Golondrino se inscribiría, de este modo, como un acontecimiento emergente que actualiza, temporal y espacialmente, la experiencia poética en *Las Armas Molidas*.

Tras este objetivo inicio el presente artículo detallando las características estructurales del libro. Continúo con un registro y diferenciación de los acercamientos previos que se han hecho sobre el mismo, y posteriormente defino la unidad poético-ritual como base de lectura del personaje Golondrino. Además a lo largo de análisis utilizo un enfoque antropológico-literario que vincula los contenidos simbólicos e ideológicos de la obra, en tanto que características heterogéneas, con la dinámica del ritual. La base de este enfoque está sostenida, principalmente, en los conceptos de *contact zone*, heterogeneidad literaria, performatividad y dinámica ritual.

2. CARACTERIZACIÓN DE LA UNIDAD DE ESTUDIO

Tres secciones son distinguibles en *Las Armas Molidas*: «Andigramas (Prólogo)», «La Huella del Canto» y «Excursiones (Epílogo)». La primera incluye los *andigramas*, unidades significativas ensambladas a partir de «signos, logogramas y símbolos de diversos sistemas escriturales» (Ramírez Ruiz, 1996 189), cuyo origen se encontraría en antiguas culturas

ANDIGRAMAS (Prólogo)



Figura 1: Sección de «Andigramas»

simbólicas del inculto, el descastado, el poco apto para la relación con la tecnología y, por tanto, extraño en la civilización occidental. Javier Sanjinés (2014) observa el siglo XIX como escenario para la implantación de estas marcas, surgidas de la transformación del sistema de castas, que es desplazado por un complejo de relaciones de raza y clase, legitimadas en el discurso liberal-positivista. El término tiene varias reinterpretaciones contemporáneas. Se utiliza para nominar alteraciones en la población votante como «voto golondrino», o capitales de inversión ajenos al medio y especializados en acción a corto plazo como «capital golondrino».

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

desarrolladas en la Amazonía y las zonas elevadas de los Andes. Estas unidades podrían «despertar engramas dormidos en nuestra memoria, y para qué, como imán psíquico, convoquen una atmósfera de receptividad» (Ramírez Ruiz, 1996: 189)³.

La segunda está conformada por «La Huella del Canto» que, a la vez, engloba dos secciones⁴. «La Huella», la primera, ocupa la parte superior de la página y describe el proceso mediante el que los elementos del alfabeto en español transmutan al alfabeto alfabramático, el sistema visual de la *escritura Hanan*: «sintética, aglutinante, holosemántica, y epifánica, (que) imante e irradie instintos de iluminación, sabiduría, conocimiento, solidaridad, sosiego, ternura, juego o belleza» (Ramírez Ruiz, 1996: 186), que agrupará manifestaciones multirrelacionales con el tiempo, el espacio, y diversos contenidos ontológicos provenientes de culturas originarias de los Andes y la Amazonía del Perú.

«El Canto», la segunda, ocupa la parte inferior de la página y contiene textos situados en el centro y rodeados por un número romano, a la izquierda —cifra que, alternativamente, es reemplazada por frases escritas en letras mayúsculas— un número de página, a la derecha y entre paréntesis, y frases resaltadas en negrita y cursiva al final de uno o de un grupo de estos textos. En algunos casos se añaden notas al pie que detallan algunos pasajes, eventos o

³ Martin Lienhard examina la «fetichización de la escritura» (1992: 46) en América Latina, a partir de su conquista y establecimiento del régimen colonial. Describe el violento proceso de implantación y desarrollo hegemónico de la cultura gráfica de la letra europea, en un medio poblado por otros sistemas de transmisión visual y oral de la información y el conocimiento. Los sistemas visuales desarrollados en los Andes, desde su perspectiva, se concentraban en formas acumulativas de información como los Kipus o los Pallares, cuya decodificación excedía lo lingüístico hacia zonas sensoriales (cromáticas, táctiles, sonoras) y revelaba información política, religiosa y cosmológica. Los «andigramas» se inscribirían en esta dinámica acumulativa, como activadores de una memoria orgánica *dormida* pero latente, a la que el autor apela, como vehículo de receptividad en su proyecto de escritura. En esta dirección, los sentidos y su percepción de la experiencia son puntos de orientación para las relaciones que Ramírez Ruiz plantea en este texto.

⁴ Ramírez Ruiz detalla, en el «Índice Tres», los criterios de articulación horizontal y vertical que conceptualizan «La Huella del Canto». Describe la relación horizontal entre los mundos andinos *Uku Pacha*, *Kay Pacha* y *Hanan Pacha*, y vertical entre *Hanan Pacha* y *Hurin Pacha*. Para él, «cada dimensión, autónoma y complementaria, intercambia con las otras en momentos-punto» (1996: 191), generando un complejo sistema de movilización del sentido entre estos niveles. Esta premisa coincide con las lecturas que Lienhard (1992) y Gary Urton (2003) hacen del *Kipu* como un dispositivo que supone la absorción simultánea de información acumulativa —de forma tanto horizontal como vertical—, y que produce una pluralidad de alternativas significativas y sensoriales en quien lo decodifica: «El kipu podría aumentar al infinito las categorías (significaciones) abarcadas, sin que por ello llegara a fijar un discurso verbal» (Lienhard, 1992: 56). Sostengo que la base conceptual de «La Huella del Canto» está delineada en diálogo con ese tipo de artefacto cultural, pues sus puntos de relación horizontales y verticales amplifican las zonas de significación en las que se alojan los símbolos, logrando así la representación de una zona multidimensional de sentido, capaz de ser leída de forma horizontal/vertical (simultáneamente), y cuya potencial decodificación rebasa lo verbal hasta alcanzar otro tipo de sensorialidades. Esta búsqueda tiene como antecedente las propuestas que hace el autor como *Poema Integral*, *Poesía Total* y que, finalmente, desembocan en lo que él denomina como *escritura Hanan*.

personajes complementarios. Esta sección está dividida, a su vez, en tres partes. De forma general, la «Primera Parte» detalla el tiempo y espacio previo a la llegada de los españoles y las crisis vividas entre grupos étnicos prehispánicos; la «Segunda Parte» perfila una serie de grupos étnicos de la Amazonía peruana y diferentes formas de violencias vertidas sobre ellos; y la «Tercera Parte», el momento de aguda crisis y crueldad experimentadas como fruto del enfrentamiento entre el Estado peruano y grupos levantados en armas. Aunque las tres partes pueden leerse de forma lineal-cronológica —desde el periodo prehispánico, pasando por el colonial, hasta la contemporaneidad—, considero que cada una de ellas es, en sí misma, un ciclo. Inicia con la recreación del origen. Continúa con la descripción de un tipo de desfase que altera las condiciones de tiempo y espacio, así como las relaciones entre seres animados e inanimados, desatando una violencia que envuelve el ambiente. Y termina con un avistamiento o anuncio que advierte la llegada de *Hanan*, el mundo de arriba, el espacio de lo celeste⁵.

⁵ Víctor Turner definió como *social dramas*: «public episodes of tensional irruption, where the anharmonic or disharmonic processes, arising in conflict situations» (1974: 37). Los ciclos descritos por Ramírez Ruiz, en principio, se desarrollan en esta dirección, pues incluyen procesos cuyo inicio muestra la existencia de un mundo en el que luego se evidenciará una fractura ante la que habrá que disponer algún tipo de reacción. Destaco, sin embargo, que esa reacción, el avistamiento de *Hanan*, no es una solución permanente al drama, ya que el cierre de un ciclo es, a la vez, el inicio de otro. La observo entonces como una instancia de transición entre los ciclos, como un marcador de alternancia entre la armonía y los desfases permanentes que envuelven los ciclos.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

7 - da	7 L de	7 L di	7 V do	7 O du
7 - ra	7 L re	7 L ri	7 V ro	7 O nu
7 - na	7 L re	7 L ri	7 V ro	7 O nu

XXXIV

i

94 Mirando intensamente el valle Chacupe
EN CHACUPE vi que allí cabía Sicuani y Puno- floreciendo.
(61)

94.1 Vi los pinos dar vueltas por las playas
cuando Pamplona Alta se iba al Valle de Urubamba.

94.2 Vi al día interpretado con pastizales-
a la noche demolida con agua hervida
y a pampa Olmos llegando a Villa Salvador.

ii

95 Mirando intensamente las aguas del Mantaro
vi al Gran Pajonal muy cerca de Atocongo-
POR RIO y a la laguna de Huaypo así como estaba: belada-
MANTARO jalada y jalada al Amazonas y al Huallaga.
(61)

95.1 Vi a Comas eslabonando al Valle Jauja
y los Caminos del Inca cruzaban muy rápido
la solitaria Carretera Marginal
mientras los paraderos del Tren Central
iban muy apurados vía norte hacia las costas.
Vi a Satipo desatando sus cosechas laceradas
en las dunas de Paracas y en las playas de Moquegua.

iii

96 Mirando intensamente Pampa Nazca
EN NAZCA vi a Chiclayo subir sin prisa a Incahuasi-
(61) y a Cajamarca- con las frutas de Andamarca-
llegar a Huamanga- completo y opulento ^A.

Figura 2: Sección de «La huella del canto»

La parte final de «El Canto» agrupa a los índices que Ramírez Ruiz propone como posibles guías de lectura. «Índice Uno», que orienta la lectura del libro en orden secuencial. «Índice Dos», que sugiere una lectura bajo el orden indicado por los números romanos que acompañan a los poemas. «Índice Tres», ocupado por «La Huella de la escritura Hanan», sección en la que se describe, en detalle, los conceptos estructurantes de esa escritura y se apuntan indicaciones para su exploración fónica y visual.

La sección final del libro contiene a «Las Excursiones/Epílogo», primeras muestras de composiciones en *escritura Hanan*. Se presentan sin un patrón ni orden espacial, corriendo horizontal y verticalmente. Una descripción de lo que en apariencia serían los datos biográficos de Juan Ramírez Ruiz, también en *escritura Hanan*, cierra el libro.

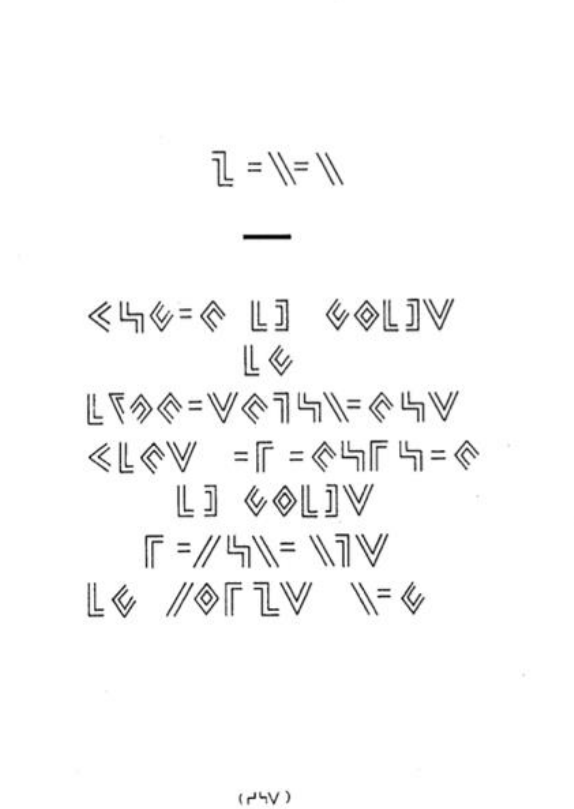


Figura 3: Sección de «Las Excursiones/Epílogo»

3. EXPLORACIONES PRECEDENTES AL ACECHO DE *LAS ARMAS MOLIDAS*

El único libro dedicado íntegramente a recoger ensayos y homenajes a la figura de Juan Ramírez Ruiz se titula *Revelación en la Senda del Manzanar* (2014), editado por el investigador peruano Fredy Amilcar Roncalla. En él se repasan diversos enfoques que exploran los tres libros del autor, su filiación y posterior polémica con el movimiento Hora Zero, así como algunos testimonios de su vida y su desaparición. Específicamente, entre los trabajos que abordan *Las Armas Molidas* podrían diferenciarse dos grupos. Por un lado, aquellos que enlazan la obra con puntos culturales definidos y la leen en dirección a la representatividad identitaria, como los estudios de Marithelma Costa y Luis Fernando Chueca. Por otro lado,

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

aquellos que la conciben como un campo lingüístico heterogéneo en el que, potencialmente, se podrían leer diferentes efectos sobre la realidad, como en las observaciones de Reynaldo Jiménez y Roger Santiváñez.

Marithelma Costa (2014) observa la espacialidad en las páginas del libro y argumenta una disputa entre el tipo de escritura y la decodificación occidental del sentido. Para ella, la influencia directa de la racionalidad andina es la base del diseño espacial de *Las Armas Molidas*. La vinculación de los mundos *Uku Pacha*, *Kay Pacha* y *Hanan Pacha* estaría garantizada por la lectura horizontal de la obra y, por lo tanto, representaría la movilización entre el inframundo, el mundo de los vivos y el mundo de lo celeste —una de las bases ontológicas fundamentales en el imaginario andino—. Luis Fernando Chueca (2014b), quien también reconoce la inscripción de lo andino en el libro, encuentra en ello argumentos para definir el proyecto de Ramírez Ruiz en *Las Armas Molidas* como un intento de reescritura de la historia nacional del Perú. Para el investigador, el autor echa mano de las fuentes de sabiduría indígena que cuestionan la hegemonía del pensamiento occidental. En esa dirección, Chueca observa la relación entre *Uku*, *Kay* y *Hanan* como un símil de la relación interior-cuerpo-pensamiento; y mítico-colonial-contemporáneo. Y añade la interacción entre *Hanan Pacha* y *Hurin Pacha*, referentes del mundo celeste y mundo biótico, respectivamente, como una interacción vertical que coexiste con la relación horizontal.

En sus trabajos, Costa y Chueca defienden una relación directa entre el exterior y el interior de la obra. La miran, respectivamente, como repositorio metafórico de principios ideológicos, episodios míticos y eventos históricos, que han sido utilizados por el autor como línea discursiva para construir una reacción frente a una realidad determinada. Para Costa, el cuestionamiento a la marginación de lo andino en un país dominado por lo occidental. Para Chueca, la necesidad de interpretar y responder a los episodios de violencia que caracterizan la historia del Perú. Esta correspondencia entre exterior e interior del libro lo encasilla bajo condiciones cronológicas y espaciales definidas. Dentro de ellas, la figura del Golondrino aparece ligada a los referentes identitarios, étnicos y nacionales que lo convierten, incuestionablemente, en un punto de réplica de categorizaciones sociales, económicas o raciales.

En una dirección distinta, Reynaldo Jiménez (2014) explora los tipos de escritura presentes en *Las Armas Molidas* y observa las intervenciones que el autor hace entre los signos. Jiménez ve en esta práctica una alteración sistemática del automatismo entre significante y

significado que, a su criterio, serviría como evidencia de que esta escritura, producida en estado de trance, es capaz de fisurar la decodificación del sentido y pausar la relación entre signos para desorientar la linealidad del fondo narrativo —mítico, histórico, político— y permitir la emergencia de relaciones no controladas por dicha dirección. Roger Santiváñez (2014), a su turno, relaciona el lenguaje de *Las Armas Molidas* con los cortes en la lógica del sentido. Para él, este libro es un proyecto destinado a alcanzar una escritura que se distancie del significado como materia precedente. Lo mira, en cambio, engendrado por procesos de revelación que, provenientes de la racionalidad andina, señalan aquello que ha resistido a ser enunciado por cualquier proceso de violencia.

Jiménez y Santiváñez reconocen a *Las Armas Molidas* como un espacio de experiencia singular, desligado de la influencia directa del exterior y abierto a formas heterogéneas que materializan el encuentro entre distintos marcos ontológicos y diferentes derivas simbólicas de su manifestación. La experiencia se relaciona, desde estas observaciones, con una revelación que sucede en el lenguaje, que está orgánicamente vinculada a él.

A pesar de las diferencias en los rumbos de lectura e interpretación, en ambos grupos de estudios está inscrito el principio de que Juan Ramírez Ruiz trabaja sobre el poema como repositorio de la intersección heterogénea entre los elementos simbólicos e ideológicos que componen *Las Armas Molidas*. Esta idea de un poema abierto, con distintos modos de anclaje y resistencia a la decodificación del sentido cultural ha sido base de exploraciones anteriores en las que he analizado la página en *Las Armas Molidas* como un *espacio de afección* o escenario de corte en la decodificación del lenguaje. En ellas observé el apareamiento de anomalías sonoras y visuales que reorientan el sentido del texto. Aunque partí de los vínculos entre las dos corrientes de estudios antes identificadas, esas exploraciones se distanciaron de ellas al tener como centro la idea del libro como un gran palimpsesto, compuesto por capas que desatan una permanente *codigofagia* entre sí, constituyéndolo como un espacio-tiempo de crisis significativa⁶. Esas reflexiones informan e inspiran a la presente investigación.

4. UNIDAD POÉTICO-RITUAL EN *LAS ARMAS MOLIDAS*

⁶ Bolívar Echeverría (2013) observa la disputa entre códigos que componen la lengua como marca de su coexistencia. No hay —dice desde esa perspectiva— una lengua armónica que comunique de forma pura: en cambio, lo que aparece es el conflicto por significar. Túa Blesa (1998) apunta, en esta dirección, que el conflicto puede extremarse hasta suspender la lengua en sí misma: es decir, que la colisión entre códigos en lugar de comunicar tiende a opacar lo enunciado. Considero que estas son condiciones que dialogan con la disposición de la página y los signos que alberga en *Las Armas Molidas*.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

En este libro de Juan Ramírez Ruiz, el contacto de la cultura occidental con diversas fuentes culturales endémicas de la región andina y amazónica configura un panorama heterogéneo. En él coexisten, simultáneamente, símbolos de distinta procedencia que, originalmente y en sus marcos culturales de partida, respondían a dinámicas definidas, pero que contactados aquí generan nuevos vínculos de cohabitación. Mary Louise Pratt denominó como *contact zone* a los «social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today» ([1991] 1999: 34). Ese encuentro es, a la vez, productor de «heterogeneidad literaria», condición que, de acuerdo con Antonio Cornejo Polar, muestra «la duplicidad o pluralidad de los signos socio-culturales de su proceso productivo [...] un proceso que tiene por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros y crea, necesariamente, una zona de ambigüedad y conflicto» (1978: 12)⁷. En el libro, las formas visuales de los *andigramas*, la transposición alfabética hacia *alfagramas*, la escritura en español con inserciones del Quechua, los *engramas*, *paligadas* y la *escritura Hanan* constituyen símbolos con cierta independencia, por su proveniencia disímil, pero también con distintos grados de complementariedad y potencial ensamblaje entre sí. Todos ellos comparten un campo de aglutinación, combinación y síntesis, en el que se acoplan y reconfiguran como vehículos de transmisión y transición del sentido, entre una y otra región ontológica en interacción. Esta dinámica incide, permanentemente, en la dirección significativa que los símbolos toman en conjunto.

Este mecanismo coincide con los procesos de intertextualidad y sustitución que caracterizan a la poesía moderna. Para el primero, Pedro Lastra menciona que, en el caso latinoamericano, después de Octavio Paz y Nicanor Parra existe una tendencia a disponer los textos poéticos como «un espacio en el cual se dan cita, se desplazan, se acentúan, se condensan, se profundizan o aligeran otras textualidades» (1986: 135), constituyendo una multiplicidad de trayectorias posibles que serán leídas bajo distintos marcos culturales y, por

⁷ Estas zonas de ambigüedad y conflicto actúan como lugares de hibridación donde los elementos interactantes cruzan fronteras significantes y amplían los posibles sentidos con que los receptores los pueden categorizar. Lars Elleström (2010) piensa estos lugares de hibridez como escenarios en los que también se cruzan las propias fronteras, produciendo algo que solo puede aparecer *between* lo que delimita a un campo y a otro; y que, por tanto, existe de manera singular en un cruce, en una intersección. Combinar, integrar, mediar y transformar son dinámicas que complejizan las zonas de contacto y heterogeneidad y que, en *Las Armas Molidas*, marcan las interacciones entre los símbolos.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

ende, tendrán múltiples formas de interpretación⁸. Para el segundo, Guillermo Sucre (1985) observa el proceso de desplazamiento en la relación entre lenguaje y realidad, y argumenta que, en el poema, el lenguaje sustituye a la realidad como eje de referencia.

En *Las Armas Molidas* heterogeneidad, ambigüedad, intertextualidad y sustitución son núcleos sobre los que, de acuerdo con mi criterio, Ramírez Ruiz caracteriza el poema. Lo propone, entonces, como una zona ambigua y de conflicto, poblada por unidades heterogéneas que coexisten de forma simultánea y en interacción, mediante la que transmiten y transubstancian contenidos ideológicos previos, con los que afectan y por los que son afectadas —en distintos grados—, gestando un sentido que se diferencia radicalmente del que estas unidades poseían en su lugar cultural de partida. De esta forma, se abren a formas significativas decodificables solo en parte: en contextos culturales definidos, ante los que mantienen un grado variable de resistencia a significar.

Este tipo de poema es el lugar de performatividad en el libro⁹. Alberga la aparición y circulación de contenidos ontológicos occidentales e indígenas. Mediante su manifestación metafórica, ellos recrean fuerzas, creencias y acciones que no se agotan en la representación de regularidades y semejanzas con los procesos históricos, políticos, económicos, lingüísticos y sociales que rodean exteriormente al libro, sino que se potencializan al construir líneas propias de referencia que configuran una dinámica de interacción al interior de *Las Armas Molidas*. En el poema «El almanaque perdido», esto se ve así:

por todo lo que convierte un cráneo en pedestal-
¡ruego otra vez por favor me crean!
Las mujeres arrojaban sus bebés a la cara de los ogros.
" " se arrojaban ellas mismas a los pies de los ogros.
Las mujeres " " para que no mataran a los padres
de sus bebés.
" " arrojaban a sus bebés.
" " " a sus bebés a los pies de los ogros.

⁸ Este proceso ha sido detallado como una apertura de la escritura poética a la interacción con múltiples soportes. En este trabajo, y dada la naturaleza de la obra de Ramírez Ruiz, tomo como referencia la relación con el arte visual, la que ha sido leída como una sucesión de propuestas alrededor del vínculo entre el poema y el espacio. Según la antología de poesía visual *Klankteksten - Konkrete poëzie - Visuele teksten* (1970), que agrupa una amplia variedad de debates referenciales al respecto, un posible punto de partida para observar esa relación sería la obra de Stéphane Mallarmé, para ampliarse con el trabajo del movimiento futurista, del dadaísmo, pasando por la obra de los grupos SIC, De Stijl o Poetic Letrism, hasta llegar a los poemas de Eugen Gomringer.

⁹ Asumo una *performance* como «a genre allows for alternative mappings, providing a set of strategies and conventions that allow scholars to see practices that narrative, poetry, or even drama as a scripted genre might occlude» (Taylor, 2007: 1417), describiendo de esta manera procesos intencionales de resistencia, renegociación y afirmación de los sentidos identitarios con los que el individuo y la comunidad engloban su horizonte de significado social. Los discursos identitarios se perciben como zonas de porosidad, abiertas, marcadas por discursos de inestabilidad y crisis.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

" " se arrojan ellas mismas a la cara de los ogros.
" " " " para que no mataran a los padres
de sus bebés.

Y los ogros mataron a las mujeres a los padres y a los bebés (Ramírez Ruiz, 1996: 122).

Esta propiedad acerca al poema de *Las Armas Molidas* a una «ritual dynamic», conceptualizada por Bruce Kapferer, como «a dynamic field of force having affect and effect upon those who are involved in its domain» (2005: 40)¹⁰. Los comportamientos rituales inscritos en esta dinámica son, según Kapferer, respuestas sociales a momentos de tensión, crisis y cambio: «more than simply expressive of change, they are moments of symbolic formation [...] which may fashion new ontological grounds and horizontal orientation» (39). La formación de símbolos —visuales y escritos— es un punto fundamental en *Las Armas Molidas*. Esto acontece a través de la mediación de la metáfora. Los estudios de James W. Fernandez (1986) y Paul Friedrich (1986) atienden a la metáfora como herramienta que, más allá de la representatividad, trabaja sobre los sentidos. Para Fernandez, la metáfora «transfer[s] features of meaning from one domain of understanding to another» (1986: 8) y enlaza elementos heterogéneos —sin incluirlos bajo la tentativa de *translation*— como si fueran equivalentes, a los cuales asocia mediante manifestaciones derivadas —paradojas, yuxtaposiciones, metonimias, onomatopeyas, etc.— en las que los sentidos se transponen, se disocian o se alteran, revistiendo al símbolo como un campo de transformación latente y creando —como uno de sus posibles desprendimientos— ritmos de interacción que acompañan su circulación a través de la obra. Friedrich observa los símbolos que emergen de esta mediación como una «variable, unpredictable, and dynamic zone, and assumes, in part, that emotion and motives and even cognitive world of a human being are significantly beyond the scope of exhaustive description and accurate predictions» (1986: 2). Con sus observaciones, tanto Fernandez como Friedrich guían la lectura alrededor de una cierta

¹⁰ Kapferer distingue *dynamic* de *process*, y cuestiona con esto el concepto de *ritual process* acuñado por Víctor Turner (1986). Para Kapferer, la secuencialidad del proceso (separación, liminalidad, agregación) es poco probable ante escenarios rituales donde los símbolos interactúan bajo dinámicas con cierto grado de independencia frente al contexto social que los rodean. Esta perspectiva prioriza la coexistencia, complementariedad y codependencia de los símbolos dentro del ritual, y apunta hacia la emergencia de símbolos heterogéneos que no se agotan en la réplica de los órdenes sociales, sino que los exceden. En este sentido, lecturas como las de Felipe Cussen (2014) y Javier Helgueta Manso (2023) sobre las ritualidades y la poesía, se orientan bajo la misma premisa y ven al poema como un lugar desencajado de la producción de discurso representativo o testimonial. Sus análisis lo relacionan, en cambio, con un tipo de acción sobre la realidad. Por lo tanto, para los fines de este trabajo, delíneo el ritual dentro de las coordenadas que lo conciben como un espacio en el que interactúan símbolos de distinta procedencia, los cuales derivan en relaciones que exceden los marcos culturales con los que se intenta categorizarlos: afectando, de este modo, en distintos niveles de la realidad.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

independencia del símbolo, resultante de la mediación metafórica. No solo porque aquello que se transfiere entre dominios sobrepasa lo representativo para actuar sobre el sentido, sino porque la dirección de esa acción es decodificable solo en parte por la cultura.

Con base en el *tipo* de poema, la performatividad que se inscribe dentro de él, las dinámicas rituales que recrea, y los comportamientos simbólicos/metafóricos con los que se manifiestan, defino a *Las Armas Molidas* como una unidad poético-ritual, heterogénea, rítmica, transicional: en la que convergen diferentes orientaciones ontológicas y contenidos culturales, con distintos grados de hegemonía —complementarios u opuestos— materializados por símbolos, cuyo sentido se gesta en zonas de ambigüedad y conflicto que definen la dinámica interna de interacción metafórica, orientada a su vez por la performatividad que dicha unidad propone. Aunque independientes entre sí, estos símbolos visuales y escritos crean y ponen a circular una potencialidad múltiple de narrativas que, en el interior de la unidad, son narrativas en formación —porosas, no agotadas, *en camino hacia*—, pero que una vez en el exterior, son atrapadas por distintos tipos de decodificación que las asocian con contextos conocidos de interpretación. De este modo, la unidad poético-ritual es afectada por los contextos de la realidad en los que se inscribe y, simultáneamente, los afecta. Bajo los parámetros de esta unidad poético-ritual analizaré la figura del Golondrino.

5. GOLONDRINO: PALIMPSESTO EN MOVIMIENTO

«La Huella del Canto» inicia con el poema «Hombre de Armas Molidas (a)», cuyo punto de partida es una llamada de atención por la ausencia de *un hombre*:

Incluso con los muertos que tienen sitio
y no lugar
falta un hombre- falta un hombre-
están van dicen dibujan
y desde sin-
con el viento cazador de casas fugitivas
otra vez el eco repite: falta un hombre-
falta un hombre- falta un hombre... (1996: 1).

A esta constatación le siguen indagaciones por su voz y por su cuerpo, cuyas evidencias parecen diferenciarse en el medioambiente: «¡...No- no falta tal hombre-no -no falta / el hecho inacabable que respira!...» (p. 1). La afirmación precedente completa un suceso paradójal. Esto significa que, entre dos términos —inicialmente opuestos en significado— se trazará un tipo de relación de incidencia, de mutua afectación. Como en el extracto anterior, la ausencia se manifiesta a través de la presencia. Esto configura una

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

atmósfera en la que esos dos términos actúan como polaridades de una dinámica de yuxtaposición de sentidos, y además se inciden mutuamente. Esa incidencia es un patrón en la unidad poético-ritual. Palabras como sitio/lugar, rumbo/tajo, cadáver/cuerpo, abrir/jalar —entre otras— afinan polaridades que, en conjunto, constituyen lo que denomino como *zonas rítmicas de transición entre los sentidos*. Quiero decir, espacios de movilidad del sentido, guiados por el ritmo de las oposiciones que, más allá del contenido representativo del término, alojan múltiples posibilidades de ensamblajes entre las cualidades que uno u otro término posee —escritos, visuales, aurales, etc.—, y con las que pueden participar en la emergencia de acciones y atmósferas dentro de la trama¹¹.

En el poema «Cuando no tenía» (p. 17), por ejemplo, un entorno de presagio anuncia la emergencia de un ser incorpóreo, sin huesos, unido al aire, agua, tierra y fuego, mediante una voz y un cuerpo que alternan pero no envejecen ni se agotan ante la muerte. El poema «Etapas» (p. 18) recuerda un origen ya en marcha, a través del movimiento de pájaros nombrados como varios grupos prehispánicos que ocuparon diferentes regiones del Perú. Entre ellos aparece el Golondrino:

El rumbo va iba sobre las torres-
va viene bajo la hierba
y de los poros cae a las pampas:
la respiración lo abriga
y los vientos le aplauden
con todo lo que mueven...:
el Golondrino, p.e., toma el rumbo
pero no por eso al amanecer suelta-
la muerte encuentra
y no por eso la vida pierde (p. 20).

Su manifestación es, como la de los otros pájaros, un simultáneo trayecto colectivo e individual: cada una de las aves gesta un pueblo en el tiempo, y cada una detenta un vínculo con el sujeto y su espacio. Tiempo y espacio son experiencias que delinean los hábitos con los que Golondrino se manifiesta en *Las Armas Molidas*.

Temporalmente, él aparece inscrito en ciclos que incluyen un origen, un tipo singular de desacomodo o crisis; y un final, potencialmente relacionado con el cese de esa alteración

¹¹ Ramírez Ruiz destaca a la *imantación* como una cualidad complementaria a los procesos de aglutinación, combinación y síntesis presentes en la construcción de la *escritura Hanan*. La atracción de elementos similares, no necesariamente en forma, pero sí con algún tipo de componente interno compartido es, en su horizonte, el modo de acción de esta cualidad. Estas zonas rítmicas de transición se leen como espacios de *imantación* que *jalan y juntan* elementos semánticos circundantes; así como, desde la propuesta del autor, procesos históricos, míticos, rituales, dormidos en la memoria individual y colectiva.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

y con el inicio de un nuevo ciclo. La unidad poético-ritual es el marco en el que estos ciclos acontecen. Se distinguen, en esa dinámica, dos dimensiones. Una primera, individual, al retratarse a Golondrino como practicante de un proceso de *imantación* de materiales temporalmente heterogéneos —hechos provenientes de distintos registros históricos, por ejemplo— para atravesar con ellos en cada una de las etapas de los ciclos. De este modo, Golondrino aparece como una entidad en constante ocupación y vaciamiento. Una segunda, colectiva, en la que esa mecánica doble actualiza permanentemente el nosotros.

Práctica y actualización forman un tipo de conocimiento intrínseco a Golondrino y a las comunidades que de él se engendran. Es indispensable observar cómo, a distancia del proceso representacional que equipara a la figura del Golondrino con un sujeto social específico y especificado por el proyecto nacional, Ramírez Ruiz dispone en la unidad poético-ritual una modalidad para explorar el pensamiento otro, intensificado a través de las tramas de la historia, pero no limitado a ellas, en dirección hacia una forma de *hacer* frente a la realidad. En el poema «El ciclo», el Golondrino aparece transfigurado en el tiempo: «[f]uera del camino empaquetado / con, en resuellos, cuando ya tenía huesos... / busqué mi casa sobre el envés del Sur» (p. 36), para seguidamente *desbordarse* fuera de sí mismo, derramándose en todas las direcciones y temporalidades posibles. Lo celeste, lo terreno y lo subterráneo se convocan como parte de este movimiento múltiple que no coloca orientación temporal de referencia, pues se empeña en desgastar cualquier conexión con una narrativa histórica preexistente, evidenciando el uso de la temporalidad como un medio en el que es posible repetir la práctica y la actualización hacia el conocimiento.

Espacialmente, Golondrino alterna en la ocupación de espacios dispuestos en la unidad poético-ritual. Ellos están orientados entre niveles ontológicos horizontales y verticales: la sucesión de mundos *Uku*, *Kay* y *Hanan*, en el primer caso; la sucesión de *Hanan* y *Hurin*, en el segundo caso. En cada uno de estos niveles, Golondrino experimenta estados que recrean la muerte, la vida y la trascendencia; que replican principios de coexistencia con otros seres humanos, no-humanos, y con el medioambiente. A lo largo de su tránsito a través del libro, Golondrino encarna hombres, mujeres, niños, animales, plantas, montañas, lagos y contextos comunitarios. Esta alternancia de espacios, así como las encarnaciones que suceden en cada uno de ellos implica un elemento fundamental en la ruta de conocimiento inscrita en la unidad poético-ritual: la disolución del individuo. No solo porque, como señala el ciclo temporal, su inicio y fin coinciden con el requisito de su existencia en el tiempo, sino

porque al alternar entre distintos niveles ontológicos e intersectar en diferentes materialidades y acciones, el individuo es anulado, en tanto sujeto identitario, y es sistemáticamente incorporado al colectivo que —como señalé anteriormente— se está actualizando de forma secuencial.

Las zonas rítmicas de transición en las que aparece, los nexos con tiempo y espacio, sus relaciones con lo individual y lo colectivo, definen a Golondrino como un palimpsesto de múltiples sentidos en el que proveniencia y valor de los distintos tiempos y espacios son borrados, desligando cualquier proceso que apunte a encajar en la estructura cultural reconocible y constituyéndose, en consecuencia, como una *entidad antiestructural*¹². En el contexto de *Las Armas Molidas*, el palimpsesto Golondrino es gestado en la incidencia rítmica —alternante cronológica y espacialmente— en dirección hacia formas de conocimiento que implican la disposición a una mecánica de ocupación y vaciamiento que diluye, como una característica definitiva, al sujeto en el colectivo. Por esta razón, Golondrino no se agota en la definición étnica o de clase, sino que, a partir del reconocimiento de la dinámica epistemológica que él implica, interpela a estos órdenes especializados en diferenciar estatus entre los seres humanos —así como entre estos y otros seres—. Mediante la práctica y la actualización de materiales transtemporales y transespaciales, se plantea una alternativa de existencia que —leída en el contexto de la unidad poético-ritual— es, también, una forma de aprender a estar en el mundo.

La condición de palimpsesto hace que Golondrino actúe como mediador entre los diferentes estratos en el interior de la unidad poético-ritual, a los cuales conjunta, no como un intento de solución frente a la crisis, sino como evidencia del conflicto connatural a la existencia. Ya que el conflicto es inminente, la alternativa no está en solucionarlo, sino en aprender a convivir con él. Los vínculos de Golondrino con las orientaciones ontológicas que pueblan la unidad poético-ritual se labran bajo estas coordenadas. Redefine, por tanto, las relaciones que vinculan los hechos, la historia y el poder descritos en los pasajes del libro, las sustancias que componen a los seres que en él interactúan y los trayectos que guían a quien lo lee hacia un trance de desasimiento con respecto al estatus previo —exterior al

¹² Turner (1988) define los estados liminales por su oposición a la estructura social que dota de estatus y jerarquías a quienes se organizan dentro de ella. En mi lectura, el término antiestructural recoge esta acepción y la amplía, en diálogo con las propuestas revisadas de Kapferer (2005), de tal forma que lo antiestructural revela una dinámica propia, con cierto grado de variabilidad y resistencia a la estructura social que rodea a la acción ritual.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

encuentro con la unidad poético-ritual—. Golondrino entonces genera vínculos antiestructurales, opuestos, y con cierto grado de independencia con los puntos de unión que sostienen jerarquías y hegemonías consagradas en la estructura social.

Considero que, por esta característica, su figura ha servido para ilustrar una representación de lo subalterno, subordinado y ajeno al poder. En los acercamientos que Chueca (2014a) ha hecho sobre el Golondrino, destaca, sobre todo, la naturaleza de su voz, a la que asocia con la alteración y los cortes, relacionándola con una experiencia del individuo y el colectivo definida por el lenguaje. Es reconocible que, de acuerdo con su criterio, la relación poeta-golondrino-chamán evidencia creencias en la poesía como una potencial alternativa frente a la violencia histórica del Perú. Roncalla (2014) ha mirado al Golondrino como una representación de los grupos marginales del Perú (yanaconas, aparceros, mitayos): marcados, todos ellos, por condiciones de segregación racial y de clase que son la base para que, al igual que el chamán, su acción tenga algún efecto sobre el espíritu. Estas lecturas, sin embargo, contextualizan en un margen reconocible a Golondrino, y sobre él exponen una serie de discursos que lo neutralizan en un entramado de sentido definido. Concebirlo como un palimpsesto implica, a mi criterio, abrir de nuevo su figura a una complejidad mayor, que muestre las amplitudes del proyecto que Juan Ramírez Ruiz construyó en *Las Armas Molidas*, así como ponerlo en perspectiva a una discusión que vaya más allá de lo representativo en la poesía, hacia abordar formas de *haber* desde el poema hacia la realidad.

6. CONCLUSIÓN

Las Armas Molidas propone un campo de trabajo cuya densidad y complejidad se inscriben en las diferentes vertientes escritas y visuales que la conforman. Esta lectura, que abordó el libro como unidad poético-ritual, atendió a estas exigencias y permitió, por un lado, identificar y diferenciar los discursos que se han asumido como puntos de referencia para estudiarla; y, por otro lado, colocarla en un territorio teórico que destaca por la movilidad, la ambigüedad y la tensión como marco de gestación del sentido. Las características del poema y las disposiciones performativas con las que el autor contextualiza la obra aparecen como ejes de profundización en la unidad poético-ritual mediante los cuales he podido distinguir los elementos que singularizan su propuesta de poema (heterogeneidad, inestabilidad, paradoja), y seguir su trayectoria a través de los puntos vinculantes entre las distintas marcas ontológicas con las que se diseña el campo performativo del libro.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

La figura de Golondrino, al que defino como palimpsesto, contrasta y cuestiona los presupuestos asumidos como puntos de referencia para *Las Armas Molidas*. Redimensiona el peso de lo identitario como signo de su orientación y, en su lugar, coloca una disputa abierta con los mecanismos de categorización y otorgamiento de estatus, mediante la inscripción en ciclos temporales y espaciales que permiten el acceso a una práctica sistemática y a la actualización de un conocimiento que se construye en intersección de los vectores individuales y colectivos. La experiencia de práctica y conocimiento desprendida de esta dinámica muestra que —en la obra— movilidad, ambigüedad y tensión constituyen nervios fundamentales para extremar los lenguajes, para agrietar la circunscripción cultural en la que tienden a fijarse personajes como el Golondrino, y vincularlo con dinámicas cíclicas, de llenura y vaciamiento, a través de las que se revela una forma diferente de actuar frente a la crisis: antes que curarla, aprender y desaprender a atravesarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- CHUECA, Luis Fernando (2014a), «*Las armas molidas* de Juan Ramírez Ruiz: reescritura poética decolonial de la nación peruana en tiempos de guerra», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 80, pp. 283-308.
- CHUECA, Luis Fernando (2014b), «Hanan: Nación de Armas Molidas. Reescritura, guerra y nación en *Las armas molidas* de Juan Ramírez Ruiz», en Fredy Roncalla (ed.), *Revelación en la Senda del Manzanar. Homenaje a Juan Ramírez Ruiz*, Lima, Pakarina Ediciones, pp.151-165.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1978), «El indigenismo y las literaturas heterogéneas», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, pp. 7-21.
- COSTA, Marithelma (2014), «Un acercamiento a *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», en Fredy Roncalla (ed.), *Revelación en la Senda del Manzanar. Homenaje a Juan Ramírez Ruiz*, Lima, Pakarina Ediciones, pp. 45-64.
- CUSSEN, Felipe (2015), «Galáxias de Haroldo de Campos: la lectura como mantra», *Universum: revista de humanidades y ciencias sociales*, vol. 30, n.º 1, pp. 69-80.
- ECHEVERRÍA, Bolívar (2013), *La modernidad de lo barroco*, Ciudad de México, Ediciones Era.
- ELLESTRÖM, Lars (2010), «The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations», en Lars Elleström (ed.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Londres, Palgrave Macmillan, pp. 11-48.
- FERNANDEZ, James W. (1986), *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*, Bloomington, Indiana University Press.
- Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.

- FRIEDRICH, Paul (1986), *The Language Parallax: Linguistic Relativism and Poetic indeterminacy*, Chicago, University of Chicago Press.
- HELGUETA MANSO, Javier (2023), «Morfología del poema ascético en Hugo Mujica, Clara Janés y Gloria Gervitz», *Teoliteraria - Revista de Literaturas e Teologías*, vol. 13, n.º 29, pp. 186-214.
- HERNÁNDEZ, Biviana y CHUECA, Luis Fernando (2017), «La estética del poema integral en Enrique Verástegui y Juan Ramírez Ruiz», *Estudios filológicos*, 59, pp 47-70.
- JIMÉNEZ, Reynaldo (2014), «Una conversación repentista con Juan Ramírez Ruiz», en Fredy Roncalla (ed.), *Revelación en la Senda del Manzanar. Homenaje a Juan Ramírez Ruiz*, Lima, Pakarina Ediciones, pp. 87-94.
- KAPFERER, Bruce (2004), «Ritual Dynamics and Virtual Practice: Beyond Representation and Meaning», *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, vol. 48, n.º. 2, pp. 35-54.
- LASTRA, Pedro (1986), *Relecturas hispanoamericanas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- LIENHARD, Martin ([1990] 1992), *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina, 1492-1988*, Lima, Editorial Horizonte.
- PRATT, Mary Louise ([1991] 1999), «Arts of the Contact Zone», en David Bartholome y Anthony Petrofsky (eds.), *Ways of Reading: An Anthology of Writers*, Nueva York, Bedford / St. Martin's, pp 33-40.
- RAMÍREZ RUIZ, Juan (1996), *Las Armas Molidas*, Lima, Arteidea Editores.
- SANJINÉS, Javier (2014), *El espejismo del mestizaje*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- SANTIVÁÑEZ, Roger (2014), «El canto de la guerra y de la paz: una lectura de *Las armas molidas* de Juan Ramírez Ruiz», en Fredy Roncalla (ed.), *Revelación en la Senda del Manzanar. Homenaje a Juan Ramírez Ruiz*, Lima, Pakarina Ediciones, pp.135-142.
- SUCRE, Guillermo (1985), *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre Poesía Hispanoamericana*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- TURNER, Victor (1974), *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Nueva York, Cornell University Press.
- TURNER, Victor (1988), *El proceso ritual*, Madrid, Taurus.
- TAYLOR, Diana (2007), «Remapping Genre through Performance: From “American” to “Hemispheric” Studies», *PMLA*, vol. 122, n.º. 5, pp. 1416-1430.
- URTON, Gary (2003), *Sings of the Inka Khipu: Binary Coding in the Andean Knotted-String Records*, Austin, University of Texas Press.

Victor Vimos (2025), «Unidad poético-ritual y palimpsesto en *Las Armas Molidas* de Juan Ramírez Ruiz», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 115-134.



**RECONQUISTAR LA PALABRA: TRANSCULTURACIÓN Y MIEDO EN
NAUFRAGIOS DE ALVAR NÚÑEZ CABEZA DE VACA**

**RECLAIMING SPEECH: TRANSCULTURATION AND FEAR IN ALVAR NÚÑEZ
CABEZA DE VACA'S *NAUFRAGIOS***

JOSÉ AGUSTÍN SILVA ALCALDE

<https://orcid.org/0000-0002-1833-299X>

joseagsi@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: Este artículo ofrece una lectura de *Naufragios* (1542) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, como un relato de transformación identitaria surgido del fracaso de la expedición de Pánfilo de Narváez. A partir de los conceptos de transculturación, testimonio y polifonía, se examina cómo la obra se desplaza desde su propósito inicial —una relación jurídica de servicios prestados a la corona— hacia un texto híbrido que combina registro histórico, estrategias narrativas literarias y elementos ficcionales. Siguiendo a Invernizzi Santa Cruz, Martínez-San Miguel, Molloy y Adorno, se identifican tres momentos centrales: la pérdida de la palabra y del control del entorno; la progresiva adaptación cultural mediante prácticas como los rituales de trueque y sanación; y la reincorporación final al discurso colonial al reencontrarse con los españoles en Nueva Galicia. Asimismo, se analiza el miedo como motor de la dinámica intercultural. Primero, el miedo de los españoles frente al territorio desconocido; luego, el temor reverencial que los indígenas desarrollan hacia los españoles, convertidos en figuras cuasi sagradas; y, finalmente, el miedo de los aborígenes ante los colonizadores, con los que Cabeza de Vaca intenta negociar. El artículo concluye planteando la pregunta sobre la autenticidad del proceso transculturador del protagonista, contrastándolo con figuras como Gonzalo Guerrero y proponiendo *Naufragios* como un texto clave para repensar la identidad y el discurso colonial.

Palabras clave: transformación, fracaso, negociación, palabra, identidad.

Abstract: This article offers a reading of *Naufragios* (1542) by Alvar Núñez Cabeza de Vaca, as a narrative of identity transformation which emerges from the failure of Pánfilo de Narváez's expedition. Drawing on the concepts of transculturation, testimony, and polyphony, it examines how the text shifts from its initial purpose—a juridical report of services rendered to the crown—towards a hybrid narrative that combines historical documentation, literary strategies, and fictional elements. Following the approaches of Invernizzi Santa Cruz, Martínez-San Miguel, Molloy, and Adorno, the study identifies three central moments: the loss of language and control over the environment; the progressive cultural adaptation through practices such as bartering and healing rituals; and the final reintegration into the colonial discourse upon reencountering Spaniards in Nueva Galicia. The article also analyzes fear as a driving force within intercultural dynamics. Firstly, the fear experienced by the Spaniards when confronted with an unfamiliar territory; then, the reverential fear developed by Indigenous communities towards Spaniards, turned into quasi-sacred figures; and finally, the fear of the natives in the presence of the colonizers, with which Cabeza de Vaca attempts to negotiate. The article concludes by questioning the authenticity of his transculturative process, contrasting it with figures such as Gonzalo Guerrero, and proposing *Naufragios* as a key text for rethinking identity and colonial discourse.

Keywords: transformation, failure, negotiation, speech, identity.

1. INTRODUCCIÓN

Naufragios (1542) es la crónica que da cuenta de los desastres en la expedición de Pánfilo de Narváez y los años en que Cabeza de Vaca —autor de la obra—, Alonso del Castillo, Andrés Dorantes y el esclavo Estebanico caminan perdidos por La Florida y el Golfo de México. Este es un texto que se enmarca en las *relaciones de fracaso*—según la clasificación de Beatriz Pastor (2008)—, distintas de las crónicas oficiales, como pueden ser las de Hernán Cortés o las primeras crónicas de Cristóbal Colón, porque el objetivo trazado por la expedición en un primer momento no es conseguido.

En primer lugar, resulta necesario realizar una contextualización del periplo que vivieron Cabeza de Vaca y sus acompañantes para poder tener cubierta la dimensión primaria de la narración —vinculada a los hechos—; y, luego, proceder libremente con el análisis crítico de la obra. La expedición comandada por el Gobernador Pánfilo de Narváez zarpa de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) el día 17 de junio de 1527, con la intención de conquistar y poblar La Florida. Como sabemos, nada resulta de acuerdo con lo estipulado y Cabeza de Vaca retorna a la península ibérica el 9 de agosto de 1537. Se calcula que, de esos diez años, fueron ocho los que Cabeza de Vaca y sus compañeros caminaron por tierras americanas.

La tripulación de Pánfilo de Narváez pierde su primer barco recién llegada a territorio americano, antes de salir de la isla de Cuba, y la historia se estructura, al menos hasta llegar a Sonora (noroeste de México), como una sucesión de infortunios. Luego de Cuba, al llegar a La Florida y desembarcar en la bahía de Tampa, Cabeza de Vaca es enviado por de Narváez a buscar Los Apalaches, una región famosa por ser rica en oro. El protagonista advierte al gobernador que era necesario dejar aseguradas las naves, pero este desoye sus sugerencias y pierden dos naves más. El protagonista realiza la expedición encomendada, pero retorna a la bahía de Tampa sin oro y sin ninguna noticia positiva que entregar a las tropas. Deciden entonces trasladarse a Aute buscando resguardo, pero, en el trayecto, sufren diversos ataques por parte de indios flecheros, donde pierden más hombres: «los indios, dos veces que dieron en ellos, nos mataron diez hombres a vista del real, sin que los pudiésemos socorrer, los cuales hallamos de parte a parte pasados con las flechas» (Cabeza de Vaca, [1542] 2013: 106)

Luego de cruzar —a veces por mar, a veces por tierra— la bahía de Apalache, el delta del río Mississippi y la isla de Galveston —llamada por Cabeza de Vaca la Isla del Malhado—, la sostenida falta de liderazgo del gobernador lo lleva a tomar la medida crítica de anunciar la desintegración total de la expedición, haciendo un llamado a que cada uno procure sus propios medios de salvación. Desde entonces, Pánfilo de Narváez no volverá a aparecer en el relato, y además se desconoce el momento y lugar de su muerte. Este hecho representa la desarticulación total de la expedición, en la que se han perdido todas las esperanzas de cumplir el mandato real.

En la isla del Malhado, los indios exigen a los españoles que soplen a los enfermos, amenazándolos de privarlos de alimento si no lo hacían: «[n]osotros nos reíamos de ello, diciendo que era burla y que no sabíamos curar; y que por esto nos quitaban la comida hasta que hiciésemos lo que nos decían» (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 128). Gracias a estas prácticas aprendidas a la fuerza, podrán hacerse un nombre, conseguir fama y reputación; y, finalmente, alcanzar la tan ansiada libertad.

Cabeza de Vaca se adentra en el continente y comienzan una travesía a pie que durará aproximadamente cinco años, etapa que será un verdadero posicionamiento social. Los peregrinos pasarán de ser esclavos —padecer malos tratos, trabajos forzados, hambre y frío—, a ser considerados seres divinos, producto de las técnicas de sanación indígenas que incorporarán y mezclarán con las oraciones y persignaciones cristianas.

Descendiendo por la costa del mar Pacífico, haciendo el papel de curanderos milagrosos, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, del Castillo, Dorantes y Estebanico se aproximarán a Nueva Galicia, donde serán encontrados por tropas españolas. Y, luego de años vagando perdidos, retornarán cada uno a sus destinos finales —algunos permanecen en América y otros se trasladan al viejo continente—. El encuentro con dichos soldados españoles en Nueva Galicia, hacia el final de la travesía, ofrece un punto de lectura clave, porque da cuenta del proceso de transculturación que vivieron Cabeza de Vaca y sus acompañantes durante el viaje. Más adelante, se referirá a la posible profundidad y autenticidad de dicho proceso realizado por los protagonistas de esta historia.

Hecha una revisión somera y general del periplo de Cabeza de Vaca, podemos proceder con el análisis crítico de la obra.

2. EL VIAJE Y EL PACTO NARRATIVO

El viaje siempre ha sido uno de los grandes tópicos de la literatura universal. Cientos de obras se han escrito en torno a esta temática y se puede decir, sin ningún tipo de duda, que *Naufragios* también se enmarca en esta herencia literaria, de la que forman parte *La Odisea*, *La Divina Comedia*, algunos pasajes de *La Biblia*, *El corazón de las tinieblas* de Conrad, *En el camino* de Jack Kerouac, *Los viajes de Gulliver*, *La isla del tesoro*, y un largo etcétera. En una dimensión inmediata y evidente, *Naufragios* es un viaje, porque retrata los años de peregrinación de un grupo de soldados españoles que fracasan en su expedición. Son 11.000 kilómetros aproximadamente los que caminan Cabeza de Vaca y sus acompañantes, y este movimiento constante de un lugar a otro le otorga a la crónica un dinamismo fascinante, convirtiéndola en un verdadero relato de aventuras.

Pero *Naufragios* no es únicamente un viaje físico, geográfico, espacial. Es también un viaje personal, profundo e identitario. Este viaje interior está compuesto de un descenso (catábasis) y un ascenso (anábasis)¹. En *Naufragios*, el descenso comienza desde el primer momento de la expedición, cuando en la isla de Cuba pierden su primer navío, hasta el momento que llegan a Sonora, al noroeste de México. La anábasis o ascenso comienza justamente en Sonora, donde el grupo comienza a ganar fama por las prácticas y técnicas de

¹ Véase el artículo «Catábasis y resurrección» (1999) de la historiadora Pilar González Serrano, en el que realiza una vasta investigación de esta estructura narrativa de descenso y ascenso, inmersa en los relatos de las culturas y civilizaciones de todo el mundo: algo similar a una estructura arquetípica con la cual el ser humano se identifica universalmente.

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

sanación. Los integrantes comienzan a ser bien considerados dentro de las tribus que poblaban la costa oeste del territorio americano.

En una primera lectura, se puede sostener que la experiencia de Cabeza de Vaca es una experiencia transculturadora porque, a través de este periplo, nuestro protagonista se abrirá a nuevas costumbres y culturas, aprenderá idiomas y técnicas de curación, confeccionará utensilios, para terminar finalmente transformándose en otra persona. Queremos traer aquí la definición de transculturación que proporciona Fernando Ortiz en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, como punto de partida desde el cual discutir el proceso identitario del protagonista de *Naufragios*:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación (1973: 96).

En efecto, como señala Ortiz, Cabeza de Vaca incorpora elementos de nuevas culturas que, sumadas a su cosmovisión y su propia manera de entender la realidad, lo conducen a otro estado. Una nueva identidad surge luego de este viaje físico y espiritual transformador. Hacia el final de la obra, cuando se encuentra con los soldados españoles, el protagonista nos cuenta que estos no los reconocieron como compatriotas, tal y como señala el siguiente fragmento:

[O]tro día de mañana alcancé cuatro cristianos de caballo, que recibieron gran alteración de verme tan extrañamente vestido y en compañía de indios. Estuviéronme mirando mucho espacio de tiempo, tan atónitos, que ni me hablaban ni acertaban a preguntarme nada (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 202).

Luego de años de peregrinación, el aspecto de Cabeza de Vaca es tan distinto al modelo de conquistador que los soldados conocen, que estos permanecen en silencio y no le dirigen la palabra, intentando entender frente a qué tipo de presencia se encuentran. Si hemos de dar crédito a lo que nos cuenta el narrador, el proceso de transculturación ha sido radical y genuino, pero: ¿hemos de dar crédito a lo que este nos cuenta?

En el texto *La novela* (1989) de Roland Bourneuf y Réal Ouellet, se nos presenta una anécdota bella e ilustrativa sobre el pacto narrativo que se establece implícitamente entre el narrador y los lectores/narratarios a la hora de escuchar o leer una historia. El texto dice:

—En el Sudán, particularmente, se establece de entrada un diálogo entre el narrador y su auditorio:

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

—Voy a contarles un cuento.
A lo que los asistentes, infaliblemente contestan:
—¡Namún! (lo que quiere decir: ¡claro que sí!)
El diálogo prosigue:
—No todo es verdad.
—¡Namún!
—¡Pero no todo es mentira!
—¡Namún! (90).

Este ritual en forma de diálogo establece los límites de la narración, dibuja y desdibuja la frontera de lo que es real y lo que no. Entronca con la famosa frase de Samuel Taylor Coleridge en su *Biographia Literaria* (1817), en la que el inglés nos sugiere la suspensión voluntaria de la incredulidad, dado que la lectura es, en cierta medida, aceptar las reglas de un juego propuesto por otro. Al leer *Naufraios*, es importante tener claro que es una obra que oscila entre el registro aparentemente histórico y el ficcional, tal como sostiene Balutet, citando a Weil, en su artículo sobre la hibridez del texto de Cabeza de Vaca: «[e]stas crónicas revisten también los adornos de la ficción, no sólo por la “literarización” del relato, es decir, la redacción de los apuntes de viaje (Weil, en Balutet, 1984: 57), sino también porque los cronistas proyectaron en este nuevo mundo sus fantasías» (127). En muchas ocasiones nos encontraremos con pasajes que colindan con lo fantástico, lo milagroso y lo mágico; y es a través de la fórmula de Coleridge (*suspension of disbelief*) que la obra se abre cabalmente en sus posibilidades de significación. El narrador es el encargado de mostrarnos el mundo que estamos por conocer, debiendo dejar que la voz narrativa nos guíe en el viaje de lectura que estamos emprendiendo. No obstante, el trabajo de análisis crítico de un texto como este supone también poner en cuestión su veracidad, problematizarlo.

3. *TRANSLATIO* DEL DISCURSO Y RUPTURA ARMAS Y LETRAS

En su artículo *Alteridad y reconocimiento en los Naufraios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, la académica Sylvia Molloy establece una premisa al respecto del sujeto escribiente en *Naufraios*, que parece pertinente a la hora de evaluar la naturaleza del discurso en la obra: «El proemio a la relación de Alvar Núñez revela el principal resorte organizador de un texto: un yo, narrador y actor, se construye dentro de su historia por un proceso de diferenciación, despojamiento y traslado» (1987: 428). Si es que la experiencia de Cabeza de Vaca fue un viaje interior que tuvo como consecuencia una modificación profunda de su identidad y la manera que tenía de entender el mundo, es natural que el texto que surja de esta experiencia

dé cuenta de este cambio profundo, pero: ¿Cabeza de Vaca tuvo siempre el propósito de escribir un texto de esa naturaleza?

En un principio, *Naufragios* debiera haber sido un texto de carácter jurídico que diera cuenta de los territorios ganados, los pueblos conquistados, el oro rescatado, la flora y la fauna de un espacio determinado, pero como toda la expedición es un fracaso, ocurre lo que la académica Laura Invernizzi Santa Cruz denomina *translatio* del discurso. Cabeza de Vaca tiene que cambiar el enfoque retórico de su texto y este pasa a ser un relato personal de confesión:

Y así la relación que enuncia ese “otro” que Alvar Núñez ha llegado a ser, en una «translatio» final, se convierte en algo más que prueba jurídica de servicios presentada ante el rey en defensa de su causa, pues al ser relación de una experiencia de conversión y expresión de la conciencia de hombre nacido a nueva vida, se constituye en auténtico «testimonio confesión», que no es simple relato de hechos externos vistos y vividos por el testigo, sino testimonio de sentido, de verdad; señal, prueba viviente, acción que atestigua en la exterioridad al hombre interior mismo, su convicción, su fe (16).

La académica chilena propone *Naufragios* como un discurso que transforma fracasos en triunfos. El protagonista de esta historia se ve en situaciones físicas y materiales desmejoradas, que debe entonces articular verbalmente como triunfos y méritos. En el proemio, Cabeza de Vaca se lamenta de no poder ofrecer a la autoridad real más que el relato de lo que vio y vivió durante esos ocho años: «No me quedó lugar para hacer más servicio de éste, que es traer a Vuestra Majestad relación de lo que en diez años que por muchas y muy extrañas tierras que anduve perdido y en cueros, pudiese haber y ver» (76).

El autor avisa al rey y al lector que lo que va a ofrecer dista mucho de los propósitos trazados en un comienzo por la expedición, pues no hay bienes materiales ni oro ni riquezas. Al no lograr el propósito de conquista, la letra es la que debe dar cuenta de una profunda metamorfosis y humanización, sugerir el surgimiento de un hombre nuevo que muestra otra realidad. El texto es desprovisto de su naturaleza jurídica y se convierte en una obra que da cuenta de las profundas y transformadoras vivencias de un grupo de conquistadores que tuvieron la entereza física y moral de sobreponerse a la adversidad, todo esto en nombre de Dios y la corona española.

Naufragios presenta una ruptura del tópico de las armas y las letras, principio medieval y renacentista que inspiró a muchos conquistadores a realizar grandes hazañas, uniendo estas dos dimensiones aparentemente opuestas. En nuestro caso de estudio, no existe ningún estado de la expedición en donde las armas jueguen algún papel: «Acordamos de hacer de los

estribos y espuelas y ballestas, y de las otras cosas de hierro que había, los clavos y sierras y hachas, y otras herramientas, de que tanta necesidad había para ello» (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 105). Los conquistadores siempre están posicionados desde la desventaja. Luego, en su etapa inicial, las letras tampoco forman parte de la crónica de Cabeza de Vaca, y este segundo elemento es algo que él y sus compañeros recuperarán paulatinamente. Hay un pasaje breve al comienzo de la expedición, cuando se encuentran en la bahía de Tampa, que es muy significativo del estado en que se hallaban las huestes españolas: «Íbamos mudos y sin lengua, por donde mal nos podíamos entender con los indios, ni saber lo que de la tierra queríamos» (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 88). Hay que precisar que se le denominaba *lengua* a la persona encargada de hacer de traductor entre dos idiomas distintos, la cual era de vital importancia para la labor conquistadora. No obstante, dicha frase puede interpretarse también en su sentido figurado, como una declaración del nivel de decaimiento moral en que se hallaban: los soldados iban sin la palabra, en un silencio absoluto producto de la desazón y el desconcierto. Decimos entonces que la expedición de Pánfilo de Narváez estaba desprovista de las letras, del habla, de la posibilidad de comunicarse, y por lo tanto de habitar de manera eficaz el territorio que les rodeaba.

4. RECUPERAR LA PALABRA: NAUFRAGIOS EN TRES PASOS

En su libro *From Lack to Excess. "Minor" Readings of Latin American Colonial Discourse* (2008), la académica Yolanda Martínez San-Miguel ofrece una lectura según la cual la obra puede ser leída en tres fases, que constituyen un esquema del proceso vivido por el protagonista y sus compañeros. Como hemos mencionado en el apartado anterior, era preciso para los peregrinos recuperar la palabra, y esta reapropiación de la palabra —y por lo tanto, del espacio—, se da a través de las tres etapas propuestas por la autora. Martínez-San Miguel caracteriza la primera etapa como un estado de desposesión del conquistador, producto de la incapacidad de comunicarse y comprender su entorno. Esta primera etapa es la de mayor presencia a lo largo del relato y podemos encontrar en ella una gran cantidad de pasajes en los que la naturaleza, el entorno y los habitantes del territorio embisten implacablemente contra los españoles, perdidos y desorientados. El fragmento recién citado —en el que Cabeza de Vaca señala que iban mudos y sin lengua— forma parte de este primer momento, así como también el punto crítico en el cual de Narváez da la instrucción de que cada uno se salve por sus propios medios, representación cabal de la debacle que atraviesa el grupo y

símbolo del profundo descenso que padecen. Dice el texto de Cabeza de Vaca: «[é]l me respondió que ya no era tiempo de mandar unos a otros; que cada uno hiciese lo que mejor le pareciese que era para salvar la vida; que él así lo entendía de hacer» (114). La expedición se desintegra y se pierde definitivamente el orden establecido en un inicio. Con la indicación de Pánfilo de Narváez, ya no hay autoridad, él mismo no es más gobernador y Cabeza de Vaca deja de ser regidor y tesorero. Cualquier título y función real desaparece y lo que surge ahí, en ese momento aciago, son seres humanos haciendo lo posible por sobrevivir. En la desestructuración de la empresa conquistadora, el sujeto debe aceptar su proceso de reestructuración identitaria y el texto debe forzosamente también modificar su naturaleza.

Cuando no era posible concebir una situación más desmejorada e indigna, ocurre una de las escenas más conmovedoras de la crónica de Cabeza de Vaca. En el duodécimo capítulo, luego de naufragar, se encuentran en tierra firme y deciden elaborar rudimentariamente unas barcas para poder continuar explorando por mar. El grupo pone todo su ingenio y artesanía en la confección de esos pequeños navíos. Se hacen a la mar costosamente, pero las olas los expulsan del agua nuevamente hacia la costa. En este episodio se conjugan dos elementos de un poderoso simbolismo: el agua como elemento bautismal, y los soldados luchando desnudos contra la fuerza indómita de la naturaleza. A este respecto, Beatriz Pastor señala que no es arbitrario que Alvar Núñez Cabeza de Vaca exprese: «[L]os que quedamos escapados, desnudos como nacimos», y líneas más adelante sostenga que «estábamos echos propia figura de la muerte» (2013: 120). En efecto, para la académica española, «la contigüidad textual entre muerte y vida, que se refuerza por la relación explícita entre *desnudarse* y *nacer*, indica simbólicamente el punto de origen de una conciencia nueva» (Pastor, 2008: 261). Los soldados son derrotados, se sientan en la arena y realizan una revisión de su situación. Cabeza de Vaca cuenta este episodio en los siguientes términos:

Los indios, de ver el desastre que nos había venido y el desastre en que estábamos, con tanta desventura y miseria, se sentaron entre nosotros, y con el gran dolor y lástima que hubieron de vernos en tanta fortuna, comenzaron todos a llorar recio, y tan de verdad, que lejos de allí se podía oír, y esto les duró más de media hora; y cierto ver que estos hombres tan sin razón y tan crudos, a manera de brutos se dolían tanto de nosotros, hizo que en mí y en más de la compañía creciese más la pasión y la consideración de nuestra desdicha (2013: 121).

Respecto a este pasaje, es importante notar que el narrador realiza una focalización del relato desde la posición del indio. Es a través del llanto y la empatía de los indígenas que las huestes españolas toman consciencia de la situación paupérrima en la que se encuentran. En la cita, Cabeza de Vaca narra que el llanto de los indios hizo en él —y en su compañía—

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

que creciese más la consideración de su desdicha. Este recurso discursivo, conocido como polifonía tiene como propósito alcanzar un mayor nivel de dramatismo, enunciando el conflicto por más de una voz². Cabeza de Vaca se servirá de este recurso en más de una oportunidad para cambiar el foco desde el que narra sus desventuras. El fragmento al que aludimos es citado por Martínez-San Miguel como una de las manifestaciones más claras en esta primera etapa de desposesión absoluta del conquistador: «in this scene Alvar also signals the conquerors' complete loss of control over their own physical displacement, since fearing for their lives the Spaniards relinquish all their powers to the indigenous inhabitants and become their slaves» (2008: 81).

Luego de que los indios lloran por la suerte aciaga de los españoles, ocurre otro momento de gran significación y simbolismo. Al ver en tal estado a los españoles, los indígenas elaboran un circuito de fogatas desde la costa hasta sus casas y comienzan a llevar a costas a los soldados que —dice Cabeza de Vaca— se hallaban al borde del desmayo y la muerte. El conquistador detalla que prendieron cuatro o cinco hogueras —puestas en trechos del camino— para entibiar los cuerpos de los españoles que estaban a punto de desfallecer. Los españoles eran cargados por los indios y «casi con los pies no nos dejaban poner en el suelo» (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 122). El recibimiento de sus tribus fue con una gran fiesta y muchos bailes. Se considera aquí que esta escena representa un momento iniciático de aceptación de la nueva realidad y apertura del corazón de los conquistadores españoles hacia el mundo que están conociendo. Este pasaje puede ser leído como el rito a través del cual el hombre viejo queda atrás y surge el hombre nuevo: una especie de ingreso al mundo indígena, el acto de entregarse y formar parte de la otredad³. Desde la necesidad, la desnudez y la precariedad surge un encuentro genuino y comprensivo de seres humanos que se apoyan cuando lo necesitan. Es posible que lo vivido en estos pasajes marcara un antes y un después en la aproximación de nuestro protagonista hacia las tierras que habitó y sus pobladores. En palabras de Beatriz Pastor, este capítulo «marca la cancelación de esta división que aparece sustituida por una forma de solidaridad que elimina la oposición entre españoles y nativos»

² Algunos autores tales como San Miguel o Adorno, han sostenido la presencia de la *heteroglosia* en la obra de Cabeza de Vaca, concepto parecido a la *polifonía* pero que incluye un elemento más complejo que dice relación con la convivencia de distintas lenguas, géneros, estilos o tipos de discursos dentro de un texto o un contexto social determinado. Véase *Problemas de la poética de Dostoiévski* (1963) y *The Dialogic Imagination* (1981).

³ Para revisar estas cuestiones sobre el sujeto conquistador y su configuración respecto de la otredad, es de provecho visitar el trabajo de Sylvia Molloy: «Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca» (1987). Allí la autora indaga en profundidad sobre el surgimiento del sujeto conquistador y escribiente, así como los procesos a través de los cuales se configura la voz de Cabeza de Vaca en el relato.

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

(2008: 261). Popularmente, se ha considerado a Cabeza de Vaca como un defensor de la causa indígena, y —con sus propias particularidades— se le ha comparado a la figura de Bartolomé de las Casas⁴. Es presumible que este encuentro entre indígenas y españoles, en el pasaje recién mencionado, haya dejado una huella imborrable en Cabeza de Vaca, quien vivió una aproximación humana, profunda y generosa con los habitantes del territorio norteamericano que cambió su manera de concebir y relacionarse con la otredad.

Luego de la pérdida, de la caída profunda, viene el proceso de transculturación, que Martínez-San Miguel plantea en los siguientes términos: «[p]ortrays the gradual recovery of control over the American surroundings though the translation and transformation of the roles performed by the Spaniards in the indigenous societies» (2008: 83). Este proceso tiene su primera manifestación cuando Cabeza de Vaca se dedica a la recolección de pequeños objetos que intercambiará —por medio del trueque— con los indígenas y, sobre todo, cuando comienza a realizar rituales de sanación entre las tribus. Es de esta manera que los peregrinos recuperan su libertad, pueden movilizarse por el territorio americano, y logran tanto recuperar la palabra como contar con los medios para habitar un espacio que hace poco tiempo representaba la amenaza, lo desconocido y el peligro.

Al llegar a Sonora se produce una traducción y transformación del rol de los españoles, al incorporarse al esquema social de las tribus americanas. Se ganan el respeto de los habitantes y forman parte de un tejido social. A partir de ahí, tiene lugar un fenómeno poderosísimo sobre el cual habría que debatir. El narrador nos cuenta que se establece una dinámica de saqueos entre las tribus por las cuales van pasando. Cabeza de Vaca llegaba a un poblado en compañía de habitantes de otro poblado, los foráneos saqueaban el lugar al que llegaban y se iban. Los cuatro españoles realizaban curaciones, el pueblo les agradecía, y luego un grupo de indios los acompañaban a la aldea siguiente. Estos acompañantes saqueaban el próximo destino y así sucesivamente: «que nos diesen todo cuanto tenían, y procurasen de llevarnos a donde había mucha gente, y que donde llegásemos robasen ellos y saqueasen lo que los otros tenían, porque así era costumbre» (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 180).

En este punto, nuestro protagonista ya gozaba de una altísima reputación y, según nos cuenta, tenía fama de divinidad. Esta valoración de los indios hacia Cabeza de Vaca

⁴ No obstante, sobre este punto, la crítica ha presentado posturas divididas. El académico Juan Francisco Maura, autoridad en estudios virreinales, desestima la mirada enaltecedora de Cabeza de Vaca. Para más referencias véase su libro *El gran burlador de América: Alvar Núñez Cabeza de Vaca* (2011). En dicho trabajo, Maura resalta en Cabeza de Vaca características como la viveza y la capacidad de persuasión.

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

puede sugerir que el protagonista fuera en realidad una suerte de ofrenda que cada tribu entregaba a la tribu siguiente, obsequio inigualable al tratarse de un sanador milagroso, un verdadero resucitador de muertos. De tan gran regalo se explicaría que la tribu a la que el protagonista y sus compañeros arribaran no tendría más remedio que entregar todas sus pertenencias, riquezas y bienes materiales a los acompañantes, devolviendo el favor de tener entre sus casas a un dios.

En un tercer momento tiene lugar la reincorporación del discurso de conquista, una reinserción al discurso colonial, pero desde la palabra, de la cual estaban desprovistos al comenzar la expedición. En el momento en que Cabeza de Vaca y los demás peregrinos se encuentran con soldados españoles, este les da la instrucción a los aborígenes de que construyan capillas y cruces, pues de esa manera evitarían ser sometidos por los españoles: «[d]espeditos los indios, nos dijeron que harían lo que mandábamos, y asentarían sus pueblos si los cristianos los dejaban; y yo así lo digo y afirmo por muy cierto, que si no lo hicieren, será por culpa de los cristianos» (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 206).

Anteriormente, se habló del concepto de *polifonía*, recurso narrativo empleado en la obra para aportar dramatismo al discurso. En el momento en que se encuentra con los primeros españoles bajando por la costa del mar pacífico, Cabeza de Vaca introduce esta perspectiva indígena nuevamente. Cuando los españoles que aparecen en Nueva Galicia intentan comunicarles a los aborígenes que ellos eran del mismo pueblo que Alvar y sus compañeros, el narrador sostiene que los indígenas:

platicaban [...] que nosotros sanábamos a los enfermos, y ellos mataban los que estaban sanos; y que nosotros veníamos desnudos y descalzos, y ellos vestidos y en caballos y con lanzas; y que nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa, antes todo cuanto nos daban tornábamos luego a dar (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 205).

Nuevamente se introduce la voz del otro, en un intento quizá por valorizar la labor realizada en dichas tierras, pero también como recurso narrativo que aporta una nueva fuerza dentro de la historia. El texto de Cabeza de Vaca se flexibiliza, permite otras voces para dar cuenta de la complejidad del proceso vivido.

Durante sus años de peregrino por tierras mexicanas y norteamericanas, Cabeza de Vaca atraviesa por estos tres estados: desde la privación absoluta de la palabra, la pérdida y el descenso de este viaje, para luego lograr traducir las costumbres indígenas y transformarlas en su camino de salvación. Por tanto, atendemos a un proceso de transculturación desde el cual puede surgir o recuperarse la libertad, para posteriormente pasar a ser considerados seres

divinos. Finalmente, hay una reincorporación al discurso conquistador y colonial hacia el final de la obra: «[h]icimos traer los hijos de los primeros señores y bautizarlos» (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 212). En esta cita se observa el modo en que Cabeza de Vaca retoma las obligaciones mandatadas por el Rey y la Corona, volviendo a ejercer funciones de evangelización por medio del bautismo.

5. NEGOCIACIÓN DEL MIEDO

La eminencia en estudios coloniales Rolena Adorno nos aporta una perspectiva de mucho valor en su artículo «The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca's *Naufragios*» (1991): En concreto, propone el miedo como moneda de cambio en la obra de Cabeza de Vaca, y sugiere que el móvil de los personajes y sus interacciones —y por lo tanto, el motor de los conflictos de la obra— es este sentimiento. Esta autora sostiene que existen tres etapas en esta negociación del miedo. El primer momento corresponde al miedo que sienten los españoles hacia los aborígenes, hacia este mundo desconocido, esta tierra ante la cual se sienten indefensos, este espacio cargado de amenazas: «[t]he first concerns what Cabeza de Vaca says about how he and his companions controlled their own fear and terror of the aboriginal peoples» (1991: 167). El mérito de los sobrevivientes radica en la capacidad que tuvieron de controlar ese miedo. Cabeza de Vaca no nos lo cuenta, pero podemos imaginar la gran cantidad de soldados que, frente esta situación límite, no tuvieron la fortaleza física, la entereza y la calma para soportar ya no solo una chapetonada⁵ común y corriente, sino luchar para seguir hacia adelante y preservar la vida. Todo esto formaba también parte del ejercicio de controlar el miedo.

Adorno define la segunda etapa en los siguientes términos: «[t]he second involves the manner in which they subsequently inspired fear in the native groups they encountered» (167); es decir, surge el miedo de los aborígenes por la naturaleza sagrada de los españoles, sus poderes sobrenaturales, su vinculación con lo divino⁶. En este caso, los papeles se han invertido y ahora son los españoles los que inspiran miedo entre los indígenas por la

⁵ «Chapetonada» era un término utilizado en la jerga conquistadora para referirse al estado de achaque del soldado europeo al llegar a América, que consistía en la exacerbación del malestar físico.

⁶ A este respecto habría que hacer ciertas consideraciones. Apparently, Alvar Núñez y sus acompañantes tenían fama de ser dioses y tener poderes divinos para hacer curaciones. Sin embargo, en un episodio de interacción con los indios, Alvar Núñez apunta: «y los robadores, para consolarles, los decían que éramos hijos del sol, y que teníamos poder para sanar los enfermos y para matarlos, y otras mentiras aún mayores que estas, como ellos las saben mejor hacer cuando sienten que les conviene» (180). En definitiva, no queda claro si el temor de los indios era real o era una invención, una mentira que les servía para utilizar a Alvar Núñez como moneda de cambio.

reputación que han ganado luego de realizar prodigios curativos. Sylvia Molloy realiza una crítica aguda a la actitud de aprovechamiento por parte de Cabeza de Vaca de la personalidad dócil del indígena: «[d]e esta postura ambivalente —repudio y a la vez aprecio de la subordinación a la autoridad— al aprovechamiento consciente de esa autoridad, y más aún a su manipulación activa, no hay más que un paso» (1987: 445). Sucede que, hacia el final de la aventura, cuando está institucionalizada la dinámica de saqueos, los indios obsequian a Dorantes con unos cascabeles labrados en cobre. Los españoles piensan que esos artefactos solo pueden haber sido hechos por españoles, de modo que solicitan que los lleven al norte —donde los indios dicen haber conseguido dichos cascabeles—. Los indígenas se niegan a esta solicitud, arguyendo que no había gente, ni comida, ni agua. Malhumorado, Cabeza de Vaca decide pasar la noche solo —simulando estar enfadado—, situación que descompone a los indios producto del temor reverencial que le tenían. Nuestro protagonista mantiene su papel y expresa lo siguiente: «estaban mirándonos que no estuviésemos más enojados, y que aunque ellos supiesen morir en el camino, nos llevarían por donde nosotros quisiésemos ir. Como todavía fingíamos estar enojados y porque su miedo no se quitase» (Núñez Cabeza de Vaca, 2013: 187). Molloy, por su parte, señala esta y otras prácticas discutibles, que pueden presentarse como argumento en contra de la visión de Cabeza de Vaca como un ser desprovisto de cualquier motivación egoísta. La tercera etapa de la negociación a través del miedo, de acuerdo con la lectura realizada Rolena Adorno, está expresada en los siguientes términos: «[a] third and the most significant deals with the way in which Cabeza de Vaca and his party, at last returned to lands occupied by Spaniards (Nueva Galicia), negotiated away the natives' fears of Spanish settlers and slave hunters and secured the natives' peaceful resettlement» (167).

Una vez junto a los españoles, los indígenas se sienten atemorizados de los soldados que puedan perseguirlos, esclavizarlos y matarlos. Cabeza de Vaca negocia con el miedo de los indios, prometiéndoles que, si se asientan en poblados y erigen monumentos y elaboran crucifijos, estarán a salvo de los otros españoles, que representan una amenaza, que no han convivido con ellos. Cabeza de Vaca es quien puede otorgar protección simbólica y real a los indígenas, por medio de la incorporación de elementos y dispositivos evangelizadores.

6. INTERROGANTES Y PERSPECTIVAS

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

Sabemos que es muy difícil decir algo completamente nuevo al respecto de una obra que, desde hace siglos, ha suscitado el interés de tantos lectores e investigadores. La intención de este estudio es ofrecer una lectura personal de una de las cartas de relación más interesantes producidas durante el proceso de conquista. Este interés reside, según la perspectiva aquí sostenida, en su valor como registro historiográfico, pero también —y sobre todo— en la maleabilidad y ductilidad de un texto que se resiste a ser encasillado en una categoría única, gracias a los dispositivos narrativos que instaura Cabeza de Vaca, para construir así un texto narrativo de naturaleza ecléctica —tanto como por la fascinación que despiertan sus aventuras—.

Las perspectivas de lectura entregadas nos han permitido presentar el miedo como moneda de cambio y motor de las acciones de este relato. Las tres etapas de la negociación del miedo propuestas por Adorno pueden ser superpuestas a la lectura de Martínez-San Miguel, que propone tres etapas del desarrollo de *Naufragios* —pérdida, transculturación, reincorporación al discurso colonial—. No podemos dejar de mencionar los estudios de Sarissa Carneiro en su libro *Retórica del infortunio. Persuasión, deleite y ejemplaridad en el siglo XVI* (2015), que —aunque enfocada en los escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo— presenta un marco conceptual fundamental para entender las retóricas de infortunio así como los dispositivos actantes en este tipo de textos; lo mismo con las aportaciones de María del Carmen Gómez-Galisteo con su libro *Early Visions and Representations of America* (2013), en el que reivindica la importancia de *Naufragios* dentro del canon cultural, mitológico y literario de Estados Unidos.

Es cierto que *Naufragios* discurre en una línea delgada entre lo historiográfico y lo ficcional. Hay cientos de pasajes que llamaríamos «fantásticos» dentro del relato estudiado⁷, pero no podemos poner en duda que la experiencia vivida durante esos años de vagar perdidos por territorios americanos fue de una profunda transformación y replanteamiento de las convicciones que poseía el autor antes del naufragio. Dentro de esa reflexión, se enmarcan los aportes de Invernizzi Santa Cruz y Molloy, que han iluminado esta

⁷ Por nombrar algunos: durante el periodo de casi un año, Alvar Núñez permanece vagando en completa soledad, rescata un pedazo de lumbre de un árbol que encuentra ardiendo, y lo carga consigo por una semana para mantenerse vivo; o la enigmática y oscura figura de «Malacosa», fuerza chamánica autóctona de la zona que tenía el poder de elevar por las alturas las viviendas de los indios, sacarse por la boca sus propios intestinos y otras maravillas similares. Su presencia en el relato podría tener como justificación un intento por personificar en «Malacosa» el mal, lo oscuro, la brujería y lo demoníaco, en contraposición a la figura de Alvar, que encarnaría la fuerza del bien, lo divino, lo sagrado y lo cristiano.

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

investigación. El autor necesita trasladar su discurso desde lo jurídico hacia el texto de confesión personal, de profunda metamorfosis. Es imposible hablar de armas y letras, la primera es completamente inexistente y la segunda se debe ir recuperando a través de este viaje interior. Se puede afirmar que Alvar Núñez Cabeza de Vaca pone en duda y cuestiona con su texto los procesos de conquista que estaban normalizados hasta entonces. Enrique Pupo Walker sostiene que la riqueza literaria de *Naufragios* se explica por una «inversión retórica que emana de una estrategia sustitutiva» y una tendencia del texto a acercarse a «la omisión, el azar y el hiato vivencial, que enriquece la escritura por encima de lo que pueden revelarnos los rigores de la verificación empírica» (1987: 535). La manera en que los indios perciben a Cabeza de Vaca hacia el final de texto —el trato de afecto, lo mucho que les cuesta a los indios desprenderse de su figura, la veneración con que era tratado durante su periodo de curandero— nos hablan de las intenciones que tenía el autor: de proponer una nueva forma de conquista, o por lo menos replantear el modo en que se evangelizaba y conquistaba en tierras americanas. Se deja entrever en el texto la posibilidad de aproximarse a la realidad del indio desde la igualdad, desde el respeto por sus costumbres. Es cierto, Cabeza de Vaca atravesó por ese largo y profundo proceso de manera forzada —por supervivencia—, y quizás de no haber estado en la situación desmejorada en la que se encontró, no habría tenido ese encuentro de identificación con el indio, pero la causa de su experiencia no le quita legitimidad al resultado. El autor llama a los indios a asentarse, construir capillas y elaborar crucifijos, y parece ser que los indios le creen y obedecen. Cabeza de Vaca goza de la confianza de los habitantes de la zona y tiene la autoridad moral para indicarles qué hacer, así como para evangelizarlos, en última instancia. A este respecto, apunta Gisele Selnes:

la relación de Cabeza de Vaca se presenta como la historia del renacimiento o «reconstrucción» del sujeto imperial, atravesando los fantasmas de la otredad (de sentirse reducido a un objeto en las manos del otro, hecho [...] para emerger al otro lado como un “nuevo sujeto” [...]) el sujeto del naufragio es esencialmente otro (2017: 248).

Sin embargo, no es injustificado cuestionar la veracidad del proceso de transculturación de Cabeza de Vaca y preguntarnos si el autor es un transculturado genuino y radical. Al fin y al cabo, la historia concluye con su reintegración al mundo occidental: se traslada a España, donde comienza la redacción de su obra, que es publicada y ampliamente leída en la época. Surge la pregunta, pues, sobre la autenticidad de su proceso de transculturación: ¿es Cabeza de Vaca de verdad un hombre nuevo? No pretendemos cuestionar aquí su mérito —ni como hombre valiente y astuto, ni como gran cronista y

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

hombre de letras—, sino pensar en cuán transculturado regresó nuestro protagonista tras sus años de peregrino. Nos preguntamos si, en cambio, no es un verdadero transculturado aquel soldado llamado Gonzalo Guerrero que, en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, estando preso por un cacique en territorio indígena, es mandado buscar por Don Jerónimo de Aguilar, a lo que Guerrero responde: «Hermano Aguilar: Yo soy casado y tengo tres hijos, y tiénenme por cacique y capitán cuando hay guerras; íos vos con Dios, que yo tengo labrada la cara y horadadas las orejas» (Díaz del Castillo, 2016: 106). Frente a la posibilidad de reincorporarse al sistema colonizador, el soldado Guerrero decide quedarse viviendo en la isla, junto a su esposa y sus tres hijos. Él, verdaderamente transculturado, se asentó de manera definitiva en un territorio que no era el suyo, hizo propio un espacio, una lengua, una cultura. Esa se convirtió en su tierra, su casa y su familia —fuertemente constituida, además, ya que es la mujer de Guerrero la que termina expulsando a Jerónimo de Aguilar—. Sin embargo, la literatura no pudo hacerse cargo de su existencia, porque desarrolló su vida lejos del movimiento cultural occidental, lejos de las expediciones, las crónicas, la fama y el renombre. Juan Francisco Maura es un férreo detractor de la idea de que Alvar Núñez Cabeza de Vaca sea un hombre equiparable a un santo —postura que ha adoptado una parte de la crítica— y, en sus palabras: «[s]u lucha y su ambición por conseguir poder queda patente cuando se hace investir con los títulos de gobernador, capitán general y adelantado del Río de la Plata por el emperador Carlos V» (2011: 19). La lectura crítica de Maura echa por tierra la distendida visión de Cabeza de Vaca como un conquistador cuyos esfuerzos fueron encaminados a resignificar y revalorizar la dignidad del indio americano: prueba de ello es —para él— su regreso a América, específicamente al Paraguay y sus años de servicio en la empresa conquistadora en el descubrimiento de las cataratas de Iguazú, experiencia narrada por el propio Cabeza de Vaca en sus *Comentarios*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Rolena (1991), «The Negotiation of Fear in Cabeza de Vaca's *Naufragios*», *Representations* (Special Issue: The New World), 33, pp. 163-199.
- BALUTET, Nicolas (2019), «Hibridez, autoglorificación y transculturación en los *Naufragios* de Alvar Núñez», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 23, pp. 125-164.
- BOURNEUF, Roland y OUELLET, Réal (1989), *La novela*, Madrid, Ariel Ediciones.
- CABEZA DE VACA, Alvar Núñez ([1542] 2013), *Naufragios*, ed. Juan Francisco Maura, Madrid, Ediciones Cátedra.

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.

- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (2016), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1999), «Catábasis y resurrección», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, 12, pp. 129-179.
- INVERNIZZI SANTA CRUZ, Lucía (1987), «Naufragios e Infortunios. Discurso que transforma fracasos en triunfos». *Revista Chilena de Literatura*, 29, pp. 7-22.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda (2008), *From Lack to Excess. "Minor" Readings of Latin American Colonial Discourse*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- MAURA, Juan Francisco (2011), *El gran burlador de América: Alvar Núñez Cabeza de Vaca*, Valencia, Parnaseo-Lemir.
- MOLLOY, Sylvia (1987), «Alteridad y reconocimiento en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, vol. 35, n.º 2, pp. 425-449.
- ORTIZ, Fernando (1973), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Re-ediciones: cubana.
- PASTOR, Beatriz (2008), *Desmitificación y crítica en la relación de los Naufragios en El segundo descubrimiento. La conquista de América narrada por sus coetáneos*, Barcelona, Ediciones Edhasa.
- PUPO-WALKER, Enrique (1987), «Pesquisas para una nueva lectura de los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Revista Iberoamericana*, vol. 53, n.º 104, pp. 517-539.
- SELNES, Gisle (2017), «El sujeto del náufrago: hombres, animales y caníbales en los relatos de náufragos coloniales», en Carlos F. Cabanillas Cárdenas (ed.), *Sujetos coloniales: escritura. Identidad y negociación en Hispanoamérica (siglos XVI-XVIII)*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), pp. 241- 254.

José Agustín Silva Alcalde (2025), «Reconquistar la palabra: transculturación y miedo en *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 135-153.



**SILENCIOS, AMBIGÜEDAD Y CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO: UN
ESTUDIO PRAGMÁTICO DE *SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR***

**SILENCES, AMBIGÜITY, AND
CONSTRUCTION OF MEANING: A PRAGMATIC STUDY OF *SAN MANUEL
BUENO, MÁRTIR***

ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ
<https://orcid.org/0000-0002-6899-8829>
anamafe@educastur.org
INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Resumen: La novela *San Manuel Bueno, mártir* (1931) es una de las obras más representativas del pensamiento de Miguel de Unamuno, pues refleja el conflicto entre la fe y la razón a través del personaje principal, don Manuel, un sacerdote que inculca en sus feligreses unas creencias religiosas de las que él carece con el fin de asegurar la felicidad de los habitantes de Valverde de Lucena. La obra se puede analizar aplicando al texto literario conceptos pragmáticos como la teoría de los actos de habla y diversas maneras de construcción de significado mediante las que el lector, a través del personaje de Angela Carballino, va interpretando de manera inferencial las palabras de don Manuel. Así, las implicaturas, la relevancia, las presuposiciones y la cortesía lingüística permiten comprender la articulación de un discurso indirecto y a menudo ambiguo. Además, los símbolos del lago y la montaña representan la interioridad atormentada del protagonista. En conjunto, la novela se configura como un *macroacto* de habla literario en el que la interacción entre enunciación, contexto y lector produce un significado abierto y dinámico.

Palabras clave: pragmática, Unamuno, ambigüedad, simbolismo, comunicación inferencial.

Abstract: The novel *San Manuel Bueno, mártir* (1931) is one of the most representative works of Miguel de Unamuno's, as it reflects the conflict between faith and reason through the main character, Don Manuel, a priest who instils in his parishioners religious beliefs that he himself lacks in order to ensure the happiness of the inhabitants of Valverde de Lucena. The work can be analysed by applying pragmatic concepts to the literary text, such as speech act theory and the ways of meaning

construction through which the reader, via the character of Angela Carballino, interprets Don Manuel's words inferentially. Thus, implicatures, relevance, presuppositions and linguistic politeness allow us to understand the articulation of an indirect and often ambiguous discourse. In addition, the symbols of the lake and the mountain represent the protagonist's tormented inner life. Taken together, the novel takes the form of a *macro-literary speech* act in which the interaction between enunciation, context and reader produces an open and dynamic meaning.

Keywords: pragmatics, Unamuno, ambiguity, symbolism, inferential communication.

1. INTRODUCCIÓN

San Manuel Bueno, mártir se publicó en 1931 en la revista *La Novela de Hoy*, y en 1933 en forma de libro junto con los relatos *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*, *Un pobre hombre rico* y *Una historia de amor*.

Según dice Unamuno, la idea de un sacerdote que carece de fe pero que no abandona su ministerio le rondaba mucho tiempo antes de escribir la novela. Pudo inspirarse en sacerdotes que conoció en Salamanca o bien durante su destierro en Fuerteventura —fuente de inspiración de la película *La isla del viento*—. El título es significativo y sugerente, desde el nombre del protagonista hasta su caracterización como *mártir*.

Los temas principales son la angustia existencial unamuniana, la duda religiosa y la inmortalidad. Unamuno mantuvo siempre una lucha entre dos concepciones de la vida: la basada en una verdad dolorosa, fruto de descubrir mediante la razón que el hombre es un ser destinado a la muerte, y la que se basa en una paz ilusoria, fruto de la fe en Dios y la inmortalidad del alma. La existencia humana se justifica mediante esa lucha entre razón y vida. En cuanto a la preocupación religiosa, para Unamuno la esencia de su sentimiento es la lucha con Dios, idea que proporciona la clave del comportamiento de san Manuel en la novela que nos ocupa.

La pragmática estudia el significado del lenguaje en uso, la creación de significados dentro de un contexto. El significado que quiere comunicar el hablante tiene una parte explícita y otra implícita, «lo que no se dice pero también se comunica» (Reyes, 1993: 10). El origen de la pragmática se sitúa en el ámbito de la filosofía como reacción ante el positivismo, y plantea que «los enunciados lingüísticos solo tienen sentido en el tipo de actividad en que se usan» (Iñarrea Las Heras, 1998: 139). En este sentido, cobra relieve fundamental el contexto como conjunto de conocimientos y creencias compartidos por los interlocutores

que resultan pertinentes para producir e interpretar los enunciados. Dentro de los diferentes tipos de contexto —lingüístico, situacional y sociocultural—, se destacará aquí este último, definido como «configuración de datos que proceden de condicionamientos sociales y culturales sobre el comportamiento verbal y su adecuación a diferentes circunstancias» (Reyes, 1993: 20).

En esta propuesta se tendrá en cuenta además el enfoque pragmático aplicado a los textos literarios, que pueden ser considerados como actos de habla (Austin, 1962) en los que se anulan las reglas ilocutivas lingüísticas, puesto que la literatura es un acto de habla indirecto. Como señala Ohmann, «el escritor finge relatar el discurso y el lector acepta el fingimiento. De modo específico, el lector construye (imagina) un hablante y una serie de circunstancias» (1977: 28).

Consideramos que el enfoque pragmático aplicado a los textos literarios permite analizar *San Manuel Bueno, mártir* como una obra cuyo significado se va construyendo mediante las estrategias comunicativas de los personajes. De igual manera, en el texto la verdad se transmite de manera indirecta a través de la narradora Ángela, lo que obliga al lector a replantearse el carácter veritativo de lo leído, convirtiendo la obra en un entramado comunicativo donde se cuestiona la relación entre lenguaje y verdad. Como afirman Nino Angelo Rosanía Maza y Andrea Coghi, en el texto literario la interpretación no se puede limitar a lo estrictamente lingüístico, sino que implica una perspectiva «que posibilite la explicación de un sinnúmero de complejos mecanismos que los usuarios del lenguaje emplean en determinadas circunstancias y para determinados propósitos» (2022: 101).

Por lo tanto, este estudio de la obra tendrá en cuenta el marco teórico de la pragmática lingüística y literaria, con el objeto de analizar *San Manuel Bueno, mártir* como un texto rico en comunicación implícita, partiendo de conceptos como la teoría de los actos de habla, los mecanismos pragmáticos de construcción del significado y el simbolismo que encierra la obra unamuniana.

2. EL LENGUAJE EN ACCIÓN

Se suele considerar a John Austin como el iniciador de la pragmática moderna, cuyas teorías serían consolidadas por su discípulo John Searle. Según Austin y Searle el lenguaje sirve no solo para describir el mundo sino para realizar acciones. Para Austin (1962) decir algo equivale a hacer algo. Para él existen dos tipos de enunciados, los asertivos —que admiten

asignaciones de verdad o falsedad— y los performativos, caracterizados por expresar acciones, «lo que nos lleva a afirmar que al hablar a la vez realizan un acto» (Iñarrea Las Heras, 1998: 139). Austin distinguió tres niveles: el acto locutivo —la emisión literal de enunciados—, el acto ilocutivo —la intención detrás del enunciado, como prometer o preguntar— y el acto perlocutivo (los efectos que ese enunciado genera en el oyente—. Para que dichos actos tengan validez deben existir una serie de factores condicionantes: los factores extralingüísticos, que influyen de manera decisiva. Así, para interpretar el acto de habla juega un papel fundamental el reconocimiento de la intención por parte del hablante. En este sentido «uno de los pilares teóricos de la pragmática es la noción de significado intencional» (Reyes, 1993: 34). De ahí que «interpretar lo que otro dice es reconocerle una intención comunicativa, y esto es mucho más que reconocer el significado de sus palabras» (35).

John Searle (1969) modifica el pensamiento de Austin en algunos aspectos, haciendo desaparecer la distinción entre acto locutivo e ilocutivo en favor de este último, del que propone una pormenorizada clasificación. Searle también introdujo el concepto de «condiciones de felicidad», que deben cumplirse para que el acto tenga éxito —por ejemplo, no se puede prometer algo imposible—. Su enfoque permitió vincular los actos de habla con la lógica y la intencionalidad.

Ya hemos señalado cómo según algunos teóricos (Ohmann, 1971) los textos literarios poseen una naturaleza particular, puesto que se constituyen como actos de habla indirectos en los que se anula la fuerza ilocutiva de los actos de habla no literarios. Sin embargo, consideramos que el acto de habla de los personajes de ficción es válido, puesto que reemplazan al escritor y al lector (Adams, 1995). Además, en la obra que nos ocupa Ángela Carballino se convierte en interlocutora directa de don Manuel, y en este sentido analizaremos a continuación los actos de habla del sacerdote y su efecto en Ángela y en los lectores.

San Manuel emplea el lenguaje no solo para transmitir información, sino para generar efectos emocionales en su comunidad. Sus palabras funcionan como actos de habla con un gran efecto perlocutivo, en los que el propósito no es solo comunicar, sino generar esperanza y fe. Así, la narradora describe al comienzo del libro la capacidad del sacerdote para provocar emociones en los feligreses: «Su maravilla era la voz, una voz divina, que hacía llorar. Cuando

al oficiar en misa mayor o solemne entonaba el prefacio, estremecíase la iglesia y todos los que le oían sentíanse conmovidos en sus entrañas» (Unamuno, [1931] 1983: 101).

Uno de los principales actos de habla del libro tiene lugar durante el fallecimiento de la madre de Ángela y Lázaro, cuando el sacerdote le pide a Lázaro —racionalista y carente de fe— que prometa a su madre que rezará por ella. Lázaro accede, y este rezo se convertirá en un hecho clave para la conversión del hermano de Ángela: «dile que rezarás por ella, a quien debes la vida, y sé que una vez que se lo prometas rezarás y sé que luego que reces... Mi hermano, acercándose a nuestra madre agonizante, prometió solemnemente rezar por ella» (p. 119). Este hecho desencadena el acercamiento de Lázaro —como apunta el simbolismo de su nombre— al sacerdote: «acabó mi hermano por ir a misa siempre, a oír a don Manuel» (p. 120).

El joven decide recibir la comunión y le confiesa a su hermana que el sacerdote le pide también fingir para que el pueblo viva feliz, es decir, utilizar la palabra como medio de consuelo y garantía de felicidad: «Todas las religiones son verdaderas en cuanto hacen vivir espiritualmente a los pueblos que las profesan» (p. 123).

Otro acto de habla con gran efecto perlocutivo tiene lugar en la última parte de la novela, cuando se invierten los roles y el sacerdote le pide a Ángela que sea ella quien lo absuelva y alivie así su tormento: «Y ahora, Angelina, en nombre del pueblo, ¿me absuelves? Me sentí como penetrada de un misterioso sacerdocio y le dije: En nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, le absuelvo, padre» (p. 127).

Rezar se convierte en el eje de la narración, por la fuerza que tiene para conseguir la felicidad de la gente: «¡Vete y vuelve a rezar! Vuelve a rezar por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte... Sí, al fin se cura el sueño... al fin se acaba la cruz del nacimiento...» (p. 136). Así muere el sacerdote, celebrando la eucaristía y rezando con sus feligreses a la vez que les da la bendición. El acto de habla y su función de mantener viva la fe se han consumado.

El efecto perlocutivo del verbo *creer* tal y como lo utiliza el narrador en la última secuencia de la novela se convierte en uno de los ejes interpretativos de la misma: «de la realidad de este san Manuel Bueno, mártir, tal como me lo ha revelado Ángela Carballino, no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad» (p. 148). Según la teoría de los actos de habla *creer* tiene un valor de aserción, se afirma algo como verdadero, y su efecto perlocutivo es el de influir en la creencia

del oyente, hacer que este acepte como verdadero lo que se dice. Profundizando más, Searle (1969) analiza las condiciones de éxito del acto perlocutivo, matizando que el efecto deseado no está garantizado, depende del contexto y de la relación entre interlocutores. En este caso, el lector duda de la veracidad de las palabras del narrador, puesto que este alude a la difusa identidad tanto de personajes como del narrador de sus *nivolas*. Por ello, en este contexto el verbo *creer* posee una interpretación irónica, y provoca la potencial duda del lector sobre tales afirmaciones.

Hillis Miller realiza una clasificación de los actos de habla del texto literario, algunos de ellos ya ejemplificados en los párrafos anteriores: la forma en que el texto, a través de sus personajes, realiza una sentencia o una promesa —la de rezar, la absolución, la confesión—. Además, según este teórico una de las formas de expresar un acto de habla literario se centra en «los gestos físicos que transmiten contenidos relacionales a través de elementos no verbales» (Hillis Miller, 2001: 115). Los gestos nerviosos del protagonista o su negativa a hablar mientras palidece revelan su terrible verdad, la ausencia de fe.

En definitiva, reconocer los actos de habla en el texto literario consiste no solo en identificar la voluntad del autor, «sino apuntar el dedo sobre los fenómenos creativos del texto y, tentativamente, imaginar posibles significados interpretativos para ciertas declaraciones» (Rosanía Maza y Coghi, 2022: 121).

3. LA CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO

Don Manuel, protagonista de la novela, encarna una tensión entre su rol como guía espiritual y sus convicciones íntimas. Desde el enfoque pragmático, su discurso está marcado por una ambigüedad estratégica que evita afirmaciones categóricas sobre la fe. Las pausas, los silencios y las frases evasivas funcionan como mecanismos comunicativos que permiten a los interlocutores y al lector llenar los vacíos con sus propias inferencias. Su forma de hablar genera implicaturas que sugieren su falta de creencia en la vida eterna, sin que ello se manifieste de forma explícita. Ello activa un proceso interpretativo donde el lector debe evaluar el contexto social, religioso y emocional que rodea al personaje para captar el verdadero alcance de sus palabras. Por ejemplo, ante la pregunta de Ángela sobre si existe el infierno, la respuesta de san Manuel es: «Para ti, hija, no» (p. 114). Ante la insistencia de Ángela acerca de si existe para los otros, el sacerdote afirma: «¿Y a ti qué te importa, si no has de ir a él?» (p. 114).

Ana María Alonso Fernández (2025), «Silencios, ambigüedad y construcción del significado: un estudio pragmático de *San Manuel Bueno, mártir*», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 154-168.

El discurso implícito introduce entonces una brecha en la fe religiosa y responde a la contradicción característica del pensamiento unamuniano. La protagonista, Ángela Carballino, relata los hechos y también los interpreta, por lo que su narración es un acto pragmático donde el significado no solo reside en las palabras de don Manuel, sino en cómo ella las entiende y comunica.

Por lo que se refiere a la enunciación, la narración de *San Manuel Bueno, mártir* se presenta en dos niveles: el relato principal escrito por Ángela y el epílogo firmado por el propio Unamuno, que comenta y cuestiona el texto anterior. Desde la pragmática literaria, este juego enunciativo revela una estructura polifónica en la que múltiples voces se cruzan, condicionando la percepción del lector. Según Bajtín (1963), en una novela polifónica los personajes poseen conciencia propia y autonomía, no son meros portavoces del autor. Además, la interacción entre voces se da en forma de diálogo constante, no solo entre personajes, sino entre discursos, ideologías y perspectivas, lo que genera una estructura abierta y dinámica. Estas ideas están en consonancia con la concepción de la novela unamuniana, la *nivola*, cuyo ejemplo más emblemático es *Niebla* (1916).

Ángela, como narradora, está emocionalmente implicada en la figura de san Manuel, lo que introduce la subjetividad en su discurso. El epílogo, en cambio, implica un giro metatextual que cuestiona la autenticidad del relato anterior, forzando al lector a reconsiderar sus conclusiones, puesto que el *yo* narrativo alude a la dudosa y difusa identidad de los personajes de las *nivolas* y del propio narrador. Esta dinámica entre voces convierte al texto en un espacio dialógico donde el significado nunca es fijo, sino negociado.

En los intercambios comunicativos en ocasiones se dice menos de lo que se quiere comunicar. Ese significado adicional según Grice (1975) es una implicatura. Además, para Grice en la comunicación es importante el principio de cooperación, puesto que los interlocutores realizan un esfuerzo por colaborar: es decir, ambos tienen un propósito común. El principio de cooperación se basa en varias máximas: de cantidad, de cualidad (que lo dicho sea verdadero) de relación (relevancia) y de manera (claridad). Las implicaturas son supuestos que se originan en cierto contexto común a los interlocutores. En otras palabras, es una forma de inferencia que ocurre cuando el hablante comunica algo más allá del significado literal de sus palabras, basándose en el contexto y en las normas de la conversación.

Citaremos como ejemplo el siguiente pasaje del libro que reproduce las palabras del sacerdote ante las dudas de Ángela: «A eso, ya sabes, lo del Catecismo: Eso no me lo preguntéis a mí, que soy ignorante; doctores tiene la Santa Madre Iglesia que os sabrán responder» (113). El lector adivina las dudas del cura, que evita dar una respuesta clara, puesto que los interrogantes lo atormentan.

Para que una implicatura tenga la posibilidad de ser interpretada según la intención del hablante, este y el interlocutor han de compartir, según Bouton (1994), una percepción común del contexto conversacional en varias facetas, entre ellas los papeles y expectativas de los interlocutores en la conversación, el contexto en el que se produce el enunciado y la pertinencia del mundo que los rodea en relación con el intercambio comunicativo.

Por su parte, la inferencia es el proceso mental que realiza el oyente para captar esas implicaturas, utilizando el conocimiento lingüístico y el contextual —la situación comunicativa, la cultura y las experiencias—. Al comienzo de la novela, Ángela explica los motivos por los que el protagonista entró en el seminario, y entre ellos no figura la fe: «había entrado en el seminario para hacerse cura, con el fin de atender a los hijos de una su hermana recién viuda» (99). Además, pese a su talento, había rechazado ofertas de desarrollar una brillante carrera eclesiástica para dedicarse por entero a su pueblo, Valverde de Lucerna. También insiste la narradora en que es un hombre más de acción que de contemplación. Todas estas informaciones van conduciendo al lector a la idea central del libro, la ausencia de fe del protagonista y su vocación de servicio a los demás, para que sean felices y sustenten esa felicidad en una fe que él no tiene pero que inculca.

Citaremos a continuación algunos pasajes en los que las implicaturas y los silencios narrativos revelan el conflicto interno del protagonista. Cuando afirma «Dios nuestro Señor nos ha dejado en herencia la mentira» (p. 96), el lector infiere que la fe es una construcción más que una verdad. En cuanto a los silencios, aunque el sacerdote nunca confiesa públicamente su falta de fe, sí inferimos su padecimiento interior. Así, la narradora afirma que en misa los fieles rezaban juntos mientras la voz del cura destacaba como si estuviese en las nubes, y al rezar el credo sucede lo siguiente: «al llegar a lo de “creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable” la voz de don Manuel se zambullía, como en un lago, en la del pueblo todo, y era que él se callaba» (p. 104).

Dentro de la construcción del significado también hemos de tener en cuenta el concepto pragmático de la relevancia. La teoría de la relevancia fue desarrollada por Sperber

y Wilson (1986), que sostienen que en los intercambios comunicativos no siempre hay una correspondencia unívoca entre los enunciados y sus posibles valores de verdad.

El objetivo de esta teoría es construir un modelo que explique los procesos inferenciales. Sintetizan este proceso cognoscitivo aludiendo a que la relevancia proporciona conocimiento del mundo, dotando de significado a los intercambios comunicativos. La mente humana tiene la capacidad de extraer la máxima información con un esfuerzo mínimo. El valor del concepto de la relevancia se desprende de la relación que nos viene dada y del contexto.

Ser relevante no es una cualidad intrínseca de los enunciados, sino una propiedad que surge de la relación entre enunciado y contexto, esto es, entre el enunciado y el individuo con su particular conjunto de supuestos. El principio se enuncia así: «Todo acto de comunicación ostensiva comunica la presunción de su propia relevancia» (Sperber y Wilson, 1986: 34).

Esto implica que, al comunicarse, las personas seleccionan información que creen que será significativa para el receptor, y el receptor infiere significados más allá de lo explícito, guiado por un equilibrio entre esfuerzo cognitivo y beneficios contextuales. La teoría se inscribe en la pragmática cognitiva y reformula el modelo tradicional de codificación-decodificación del lenguaje, enfatizando la inferencia y la interpretación contextual como claves de la comunicación eficaz. En este sentido, la expresión que más reitera el sacerdote a lo largo del libro, «¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?», no solo es una referencia bíblica, sino que se convierte en la máxima expresión de la duda agónica del personaje, que el lector va descubriendo poco a poco.

Ya desde el comienzo, Ángela Carballino va descubriendo con profundo dolor la verdad íntima de su querido padre espiritual, que a través de sus afirmaciones revela su conflicto. Por ejemplo, cuando este le dice: «Cree en el cielo, en el cielo que vemos. Míralo» (p. 114), Ángela advierte su profunda tristeza, como las aguas del lago —que simbolizan la duda—, y siente una gran necesidad de consolarlo, puesto que ha adivinado su terrible secreto: «empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual; quería aliviarle del peso de su cruz de nacimiento» (p. 115).

Ya hacia el final del libro y ante la pregunta directa de Ángela sobre sus creencias, el sacerdote afirma un escueto «¡Creo!» (125), respuesta que no deja lugar a dudas, como corrobora la narradora al describir la reacción de don Manuel: «el pobre santo sollozaba» (p. 125). Una vez muerto el sacerdote, Lázaro asume el papel de aquel, sigue con su magisterio

y afirma: «hay cosas que aunque se las diga uno a sí mismo debe callárselas a los demás» (p. 143).

El espíritu agónico del protagonista y de Lázaro se refleja en una de las afirmaciones de la Ángela adulta que revive sus recuerdos. De nuevo, se puede aplicar el principio de la relevancia para mostrar sus propias dudas y las de su padre espiritual y su hermano en sus afirmaciones contradictorias y ambiguas, que el lector interpreta teniendo en cuenta toda la novela y el espíritu de los personajes principales: «creo que mi san Manuel y que mi hermano Lázaro se murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero sin querer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada» (p. 146).

La negativa final de Ángela a revelar al obispo la verdad es una forma de evitar que su secreto dañe no solo su beatificación, sino la imagen que ha dejado en el pueblo. El silencio en este caso anula la relevancia: «le he dado toda clase de datos, pero me he callado siempre el secreto trágico de don Manuel y de mi hermano» (p. 148).

Otro concepto introducido en los estudios de pragmática es el de la cortesía, entendida como un conjunto de estrategias lingüísticas que los hablantes emplean para mantener relaciones sociales armoniosas y proteger la imagen propia y ajena durante la interacción. Los hablantes buscan preservar la imagen positiva (el deseo de ser aprobado) y la imagen negativa (el deseo de autonomía) mediante actos de cortesía positiva (solidaridad, cercanía) o negativa (respeto, distancia). La cortesía, entonces es una herramienta para mitigar amenazas comunicativas y facilitar la cooperación. Escandell Vidal (1995) parte de una diferencia en la concepción formal de la cortesía como algo formulario y social frente a los enfoques modernos, en los que prima el aspecto individual, creativo y estratégico.

Asimismo, a menudo se ha relacionado lo cortés con lo indirecto y con lo inferido, puesto que rebaja las obligaciones de los interlocutores y a menudo utiliza estrategias relacionadas con los actos de habla indirectos. Se creía que las máximas de la cortesía debían ser universales, pero existen diferencias entre el aspecto cultural de sus estrategias, los actos de habla. La cortesía, según la autora, debe ser analizada partiendo de la diferencia entre los actos de habla indirectos (convencionales) y otros no convencionales, es decir, aquellos cuya interpretación depende de la situación extralingüística y son principios inferenciales, que no pueden predecirse de antemano. Según esta nueva óptica, el contexto es fundamental, puesto que la cortesía depende de los supuestos previos que un individuo haya adquirido sobre cuál es el comportamiento socialmente adecuado.

Ana María Alonso Fernández (2025), «Silencios, ambigüedad y construcción del significado: un estudio pragmático de *San Manuel Bueno, mártir*», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 154-168.

Escandell Vidal estudia también la cortesía social y el tacto —dependiente de la individualidad—, y analiza los diferentes tipos de cortesía positiva, que rebajan la fuerza impositiva de los enunciados, o negativa, que potencia la imagen del interlocutor.

La forma de hablar de san Manuel evita generar conflictos, manteniendo el equilibrio entre su dolor personal y la necesidad de sostener la fe del pueblo. Usa la cortesía lingüística para suavizar su propia incredulidad y mantener su papel de guía. Por ello le dice a Lázaro su terrible verdad, que no quiere compartir con los feligreses: «¿La verdad? La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal; la gente sencilla no podría vivir con ella» (p. 123).

El sacerdote emplea a menudo varias estrategias de cortesía lingüística, como la atenuación de afirmaciones, al evitar declaraciones contundentes sobre su fe o su incredulidad. Por ejemplo, cuando Ángela le pregunta por qué no le gusta rezar a solas ni recluirse, el sacerdote afirma: «yo no nací para ermitaño, para anacoreta; la soledad me mataría el alma [...] Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo. ¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo?» (p. 109). Esta es una estrategia discursiva que utiliza el protagonista para preservar la fe de los feligreses: «en su extremo sacrificante el héroe crea, mantiene, un discurso destinado a una protección de la que él mismo no es partícipe lo sostiene para que otros crean» (Martín Jiménez, 2001: 3).

Don Manuel también emplea la omisión como cortesía en su decisión de no compartir su crisis religiosa como forma de proteger emocionalmente a sus feligreses frente a verdades que podrían provocar su infelicidad y destruir su esperanza. Afirma el cura: «lo primero es que el pueblo esté contento, que estén todos contentos de vivir. El contentamiento de vivir es lo primero de todo» (p. 107).

Finalmente, el protagonista utiliza como forma de cortesía oraciones indirectas convencionales, al usar expresiones religiosas comunes sin afirmar su propia creencia de manera clara y sin comprometerse. Así, don Manuel contesta de forma evasiva y evitando una respuesta contundente ante las preguntas que se le formulan sobre determinadas creencias: «Hay que creer todo lo que enseña a creer la Santa Madre Iglesia Católica, Apostólica, Romana» (p. 114).

4. PRESUPOSICIONES Y SIMBOLISMO

Ana María Alonso Fernández (2025), «Silencios, ambigüedad y construcción del significado: un estudio pragmático de *San Manuel Bueno, mártir*», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 154-168.

Terminaremos este análisis pragmático de la novela con otro concepto esencial, las presuposiciones, definidas como inferencias implícitas que el hablante asume como conocidas o aceptadas por el oyente para que un enunciado tenga sentido y pueda interpretarse adecuadamente. Graciela Reyes (2018) las conceptualiza como contenidos no expresados directamente pero necesarios para la coherencia comunicativa, activados por elementos lingüísticos específicos y persistentes incluso bajo negación. Estas inferencias cumplen una función organizativa en el discurso, conectando lo dado con lo nuevo y facilitando la interpretación textual, además de influir en el posicionamiento ideológico del mensaje según el contexto.

Para Reyes (2018), las presuposiciones son inferencias pragmáticas que el hablante da por sentadas en el enunciado. A diferencia de las suposiciones, para que tengan sentido, la información presupuesta debe ser verdadera o compartida por los interlocutores. Esta autora realiza una clasificación de los elementos que activan las presuposiciones: verbos factivos (presuponen la certeza, como *saber* o *lamentar*), cuantificadores (*todos*), y expresiones temporales (*antes de*). Además, destaca que las presuposiciones se mantienen incluso cuando el enunciado se niega.

Las presuposiciones son además un elemento esencial en la coherencia textual, pues ayudan a conectar lo conocido con lo nuevo, facilitando la progresión informativa. En ocasiones las presuposiciones permiten al autor introducir ideas sin afirmarlas explícitamente, lo que puede tener efectos persuasivos o manipulativos. En la novela aparecen varias presuposiciones discursivas que se asumen como verdaderas por los personajes y el lector, y que apuntan al propósito central del sacerdote, mantener las creencias de los feligreses para que sean felices. Ante la duda planteada por Lázaro sobre si el pueblo cree de veras o no, el sacerdote afirma: «cree sin querer, por hábito, por tradición. Y lo que hace falta es no despertarle» (p. 123). Asimismo, al afirmar en varios pasajes «¡Que se sueñen inmortales!», don Manuel asume que el pueblo necesita creer en la inmortalidad para sostener su esperanza, sin explicitar que él no comparte esa creencia.

Al comienzo de la narración Ángela se refiere a don Manuel mediante una descripción basada en presuposiciones que reafirman la imagen de santidad del protagonista, que va a ser beatificado. En efecto, el libro comienza así: «Ahora que el obispo de la diócesis de Renada, a la que pertenece esta mi querida aldea de Valverde de Lucena, anda promoviendo el proceso para la beatificación de nuestro don Manuel, o mejor, san Manuel Bueno...» (p. 95). Poco

después de volver del colegio vuelve a referirse a la santidad de don Manuel, que es algo conocido por toda la aldea. Lo describe como «un santo vivo, de carne y hueso» (p. 98). Estas presuposiciones orientan la interpretación del lector hacia una lectura positiva del personaje.

Desde la pragmática literaria, los símbolos del lago y la montaña en *San Manuel Bueno, mártir* pueden analizarse como elementos que comunican significados implícitos a través del contexto, la enunciación y la interpretación del lector. Ya desde el comienzo el protagonista se identifica con el paisaje, lo que «nos sumerge en su yo profundo, en la hondura de un alma que contiene más de lo que aparece y, por ello, compleja y solitaria. Complejidad que queda manifiesta en el mismo carácter polisémico de los símbolos» (Fernández Sanz, 1991: 233).

El lago representa lo profundo, lo inconsciente y lo no dicho, funcionando como una metáfora del silencio interior de don Manuel. También actúa como un signo que apunta a la duda y la ambigüedad. Así en varios pasajes se alude a que el lago alberga en su seno un pueblo sumergido, como símbolo de lo oculto: «El lago, con su leyenda adscrita... el pueblo yace debajo del lago» (p. 78). El lector interpreta el lago como un acto comunicativo indirecto de orden analógico, donde el paisaje transmite el conflicto existencial del protagonista sin que este lo exprese explícitamente. Así, leemos: «El lago, espejo de la montaña, parece esconder en su fondo la verdad que no se dice» (p. 79). El lago es entonces una metáfora de lo no revelado, de lo que el protagonista oculta para mantener la fe del pueblo. También se relaciona con la tentación del suicidio, presente en varios pasajes: «Y cuando me asomaba al lago, sentía que me llamaba desde sus profundidades una voz que no era de este mundo» (p. 81).

La montaña representa la fe colectiva, la tradición y la autoridad espiritual que don Manuel encarna ante el pueblo. En términos pragmáticos, funciona como un marco de referencia que legitima los actos de habla del sacerdote, incluso cuando están cargados de contradicción. El protagonista se identifica con la montaña: «Don Manuel, como la montaña, se alzaba sobre nosotros, y todos mirábamos hacia él buscando consuelo» (p. 105). Su presencia constante actúa como una presuposición de la firmeza de la fe del pueblo, la santidad del protagonista y su deseo de hacer felices a los feligreses: «La montaña, siempre erguida, parecía sostener el cielo sobre nosotros, como la fe sostiene la esperanza» (p. 76).

El contraste entre lago y montaña genera por tanto una tensión semiótica que el lector debe resolver mediante inferencias pragmáticas. Ambos símbolos no comunican por

sí solos, sino que adquieren sentido en función del contexto narrativo, la perspectiva de Ángela y la voz del autor en el epílogo.

5. CONCLUSIONES

Desde la óptica de la pragmática literaria, *San Manuel Bueno, mártir* se revela como una obra en la que los actos de habla, la construcción del significado y otros conceptos de la pragmática crean un texto cuya interpretación se resuelve mediante una lectura inferencial, lo que convierte la novela en un acto comunicativo abierto, en el que el lector se transforma en coautor del significado final.

Miguel de Unamuno utiliza el discurso indirecto, el silencio significativo y el doble sentido para que el lector infiera la crisis de fe de don Manuel, sin que esta se explicita de forma directa. La narración en primera persona de Ángela, cargada de subjetividad, funciona como un acto de habla que busca legitimar la santidad del sacerdote, mientras que el epílogo del autor (implícito) introduce un nuevo nivel de enunciación que cuestiona la veracidad del relato. Así, la novela se convierte en un espacio de negociación de sentidos, donde el lector debe interpretar los actos comunicativos implícitos y las tensiones entre lo dicho y lo callado, lo que convierte la lectura en una experiencia pragmática activa.

La mejor síntesis de este estudio está contenida en el libro de Unamuno cuando el sacerdote afirma: «No debe importarnos tanto lo que uno quiera decir como lo que diga sin querer» (p. 104). En este sentido, suscribimos las palabras de Rosanía Maza y Coghi sobre la capacidad de todo texto literario para que la palabra se convierta en acción: «La literatura es performativa de principio a fin, y, por lo tanto, es un macroenunciado o un macroacto de habla» (2022: 102). A lo largo del presente trabajo se ha analizado la obra de Unamuno teniendo en cuenta el texto desde los postulados de la pragmática, demostrando que el texto literario es un acto comunicativo complejo y dinámico en el que el significado se va construyendo mediante la interacción entre lector, narrador y personajes, y en donde el lenguaje configura el significado de la obra de manera abierta y plurisignificativa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Jon-K. (1995), *Pragmatics and Fiction*, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- AUSTIN, John Langshaw (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press.
- BAJTÍN, Mijaíl ([1963] 1989), *Problemas de la poética de Dostoievski*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Ana María Alonso Fernández (2025), «Silencios, ambigüedad y construcción del significado: un estudio pragmático de *San Manuel Bueno, mártir*», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 154-168.

- BOUTON, Laurence F. (1994), «Conversational implicature in L2: What it means to the speaker and what it means to the hearer», en James E. Alatis (ed.), *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics (GURT) 1994: Educational Linguistics, Cross-Cultural Communication, and Global Interdependence*, Georgetown, Georgetown University Press, pp. 40-53.
- ESCANDELL VIDAL, María Victoria (1995), «Cortesía, fórmulas convencionales y estrategias indirectas», *Revista Española de Lingüística*, 25, pp. 31-66.
- FERNÁNDEZ SANZ, Amable (1991), «La “meta-antrópica” unamuniana en *San Manuel Bueno, mártir*», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 11, pp. 231-248.
- GRICE, Herbert Paul (1975), «Logic and Conversation», en Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics, Vol. 3: Speech Acts*, Nueva York, Brill Academic Publishers, pp. 41-58.
- HILLIS MILLER, Joseph (2001), *Speech Acts in Literature*, Redwood City, Stanford University Press.
- IÑARREA LAS HERAS, Santiago (1998), «La literatura desde el enfoque de la pragmática», *Interlingüística*, 9, pp. 139-144.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Martín (2001), «La simbólica del padre en *San Manuel Bueno, mártir*», *Trama y fondo: revista de cultura*, 11, pp. 2-8.
- OHMANN, Richard (1987), «Los actos de habla y la definición de la literatura», en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 11-34.
- REYES, Graciela (1993), *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arco Libros.
- REYES, Graciela (2018), *Palabras en contexto: Pragmática y otras teorías del significado*, Madrid, Arco Libros.
- ROSANÍA MAZA, Nino Angelo y COGHI, Andrea (2022), «Los actos de habla en la literatura: una propuesta operativa de la teoría al análisis textual», *Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios*, 3, pp. 99-123.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre (1986), *Relevance: Communication and Cognition*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press.
- SEARLE, John R. (1969), *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.
- UNAMUNO, Miguel de ([1931] 1983), *San Manuel Bueno, mártir*, ed. Mario J. Valdés, Madrid, Cátedra.



**SILENCED VOICES OR SILENCING THE VOICES: A FEMINIST READING
OF ELENA GARRO'S *TESTIMONIOS SOBRE MARIANA* THROUGH
IRIGARAY, CIXOUS, AND CRENSHAW**

**VOCES SILENCIADAS O SILENCIANDO LAS VOCES: UNA LECTURA FEMINISTA
DE *TESTIMONIOS SOBRE MARIANA* DE ELENA GARRO A TRAVÉS DE IRIGAY,
CIXOUS Y CRENSHAW**

NOOPUR JHA

<https://orcid.org/0009-0001-8915-2996>

noopurjha705@gmail.com

INDEPENDENT RESEARCHER

Abstract: «I am only memory and the memory that one has of me» (Garro, 1969: 11). Elena Garro's most celebrated work, *Recuerdos del porvenir*, opens with this sentence, which leads us to think that memory and imagination play a very important role in her works. This article looks at the narrative techniques used in her novel *Testimonios sobre Mariana* (1981) through the memory—or rather the «imaginary»—of two male characters: Vincent and André. To do this, I employ Luce Irigaray's «Male and Female Imaginary» (1985), and Hélène Cixous's «Écriture féminine» (1976), in order to analyse how Garro—by evoking the memory of two male characters—criticizes the «Patriarchal Language System» (Cixous, 1976), thus using that very language system. Mariana's identity has been constructed by the male figures present in her life, depending on their desires to «colonize» or «pacify» her body or her own life. Nonetheless, as the novel develops, it becomes evident that these male figures ultimately fail to remember her as they are evoking their «memory» or «imaginary» to remember her and construct her identity through their own testimonies, since each of them can only project his own desires and anxieties onto her, thereby erasing her subjectivity instead of recovering it. Garro, by letting male characters (re)construct the life and identity of the female protagonist, criticizes the «Male language system», an action which leads to the development of the «Écriture Feminine» in her work.

Keywords: Elena Garro, intersectionality, écriture féminine, feminist narratology, memory.

Recibido: 20/09/2025. Aceptado: 10/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18107012>

Resumen: «Yo solo soy memoria y la memoria que de mí se tenga» (Garro, 1969: 11). La obra más célebre de Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir*, comienza con estas líneas, lo que nos lleva a pensar que la memoria y la imaginación desempeñan un papel muy importante en sus libros. Este artículo analiza las técnicas narrativas empleadas en su novela *Testimonios sobre Mariana* (1981) a través de la memoria —o, más bien, el «imaginario»— de dos personajes masculinos: Vincent y André. Para ello, utilizo el concepto de «imaginario masculino y femenino» de Luce Irigaray (1985) y la «Écriture Féminine» de Hélène Cixous (1976). Este artículo analiza cómo Garro, al evocar la memoria de dos de los personajes masculinos, critica el «sistema lingüístico patriarcal» (Cixous, 1976), por medio del uso de ese mismo sistema lingüístico. La identidad de Mariana ha sido construida por las figuras masculinas presentes en su vida, en función de sus deseos de «colonizar» o «pacificar» su cuerpo o su propia vida. Sin embargo, a medida que avanza la novela, se hace evidente que estos personajes masculinos fracasan en recordar y construir su identidad a través de sus testimonios, ya que cada uno solo puede proyectar sus propios deseos y ansiedades sobre ella, borrando así su subjetividad en lugar de recuperarla. Garro, al dejar que los personajes masculinos (re)construyan la vida y la identidad de la protagonista femenina, critica el «sistema lingüístico masculino», lo que termina llevando al desarrollo de una «Écriture Feminine» en su obra.

Palabras clave: Elena Garro, interseccionalidad, écriture feminine, narratología feminista, memoria.

1. INTRODUCTION

In recent years, Elena Garro's works have come into the light for academic discussion, even though that, for the major part of 20th century, only Latin American «boom» male writers have been mostly the focus of attention. Garro (1916-1998) was a trailblazing Mexican journalist, playwright, and author whose writings questioned social and political standards, as well as literary conventions. Garro has emerged as one of Mexico's most innovative and rebellious voices. Her writings present themes such as memory, injustice, or the underrepresented voices of women and indigenous cultures, by means of fusing historical critique, magical realism, and existentialism. Her most famous work, *Los recuerdos del Porvenir* [*The Recollection of the things to come*] is considered the precursor of magical realism, although she herself negated the label, due to the commercial value attached to it. In this book, she portrayed history as cyclical and memory as fragmented, topics that would become recurrent themes in her later works.

Garro challenges the idea of a single, objective reality through fragmented perspectives in her novel *Testimonios sobre Mariana* (1981), a work that is known for its exploration of memory, truth, and subjective perception. Multiple characters give conflicting testimonies about Mariana; a mysterious woman whose life and death remain unclear. In this

novel, Garro develops a fragmented, non-linear structure, reflecting Garro's interest in how memory and storytelling shape reality. Firstly, we hear about Vicente, her lover, a sensitive man who—fascinated by Mariana—pursues her and wants to save her from both the toxic environment in which they find themselves, and from the selfish and humiliating relationship in which she is trapped. Then, we hear about, Gabrielle, a close friend to Mariana's husband, Augusto. As Gabrielle is close to Mariana and Augusto for her work, her voice is slower and more distant, more analytical. And, at last, we meet the young André, a relative of a friend of Mariana, who is likewise enchanted by Mariana, albeit in a less destructive and possessive manner; and who—just like Vicente—clings to a notion of salvation, emotional debt, and immense love that may have just existed in his memory. The book is called *Testimonios sobre Mariana* because Mariana's own voice is never heard: she is presented through the speech of other characters, and in honour of the unjust reality, perhaps this is the most appropriate form of portraying her, as we live in a world where women are still in a constant struggle to find their place and their voice, in that very social reality, Mariana, is constrained by both gender and class oppressions, and the chance to speak is never granted for herself.

In this article, I will be analysing *Testimonios sobre Mariana* to learn how the narrative techniques employed in it help to bring forward the dominant patriarchal discourse of the time. Throughout the novel, not even once we get an insight into the life of the protagonist through her own voice, whereas the people involved in her life usually talk about her: we get the perspective of a lover and a friend, but never of the woman herself. I will also explore how this novel critiques the patriarchal control exerted over women's narratives through a «Patriarchal Language System», as highlighted by Hélène Cixous (1976: 6), and how it reasserts female agency through the «Écriture Féminine». Mariana's class status also determines the treatment that she receives from others, especially from her husband (Augusto), reading it through the perspective of *intersectionality*, as theorized by Kimberly Crenshaw ([1989] 2018: 61). And, finally, how her identity is mediated by the «Male Gaze» through Luce Irigaray's concept of «Specularization», (1985: 102) the differentiation between «Male» and «Female Imaginary», a line of thought that she has developed in response to—her former teacher—Lacan's definition of *Imaginary* (Hendrix, 2019).

2. LITERATURE REVIEW

Garro's work is considered the precursor of magical realism by her biographer Patricia Rosas Lopátegui (2002). Silvia Santaolalla González also asserts that, during the Latin American

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

Boom, important feminine literary figures were not fully recognized, and hence they did not receive the importance they deserved, then rendered invisible by the academy and the publishers, in contrast to their male counterparts (Santaolalla González, 2023: 61). Nevertheless, she reiterates that this wasn't due to a quality disparity, but instead to the sociocultural context at the time, clearly dominated by the patriarchy. In this context, she compares viability between the works of Gabriel García Márquez and Elena Garro, while giving a thorough insight into the opinions of other writers about both of them (2023: 62).

Susana Perea-Fox contends that writing becomes a significant medium for protesting and expressing the dissatisfaction with society (2016: 99). For instance, women writers—who are members of groups that were then marginalized—have a different perspective on the oppression, and—through their art—they symbolically break the silence that they were obliged to endure—along with other marginalized people—. Garro demystifies patriarchal and social norms while fusing several literary styles which included poetic prose, narrative innovation, and subjects such as folklore and social critique. The author has faith in the capability of the written word to improve society: «I secretly thought that a form of “poetic justice” could save the poor, the native people, the marginalized, and the forgotten from his own community» (Garro, in Oviedo, 2001: 266). Garro condemns both the social institutions that support these abuses and the exploitation and victimization that these people endure.

Much has been written about Garro's major works, such as *Los recuerdos del porvenir*, *La culpa es de los tlaxcaltecas*, and *Ines*. Sandra Cypess' writes that Garro's portrayal of women critiques the traditional assumptions of the «Patriarchal culture»: she highlights how Garro's protagonist in *La culpa es de los tlaxcaltecas* (Laura) does not end up choosing the man who represents the “Hispanic way of life”, but instead decides to go back to the Indigenous spouse and the Indigenous traditions. This is a choice that departs markedly from the general literary portrayals of the period, and thus disrupts the nineteenth-century nationalist currents—despite the text's twentieth century publication—that were shaped by Eurocentric ideals (Cypess, 2013: 19).

An essential framework for comprehending the gendered political environment in which Elena Garro lived, wrote, and eventually became marginalized, is provided by Ana Gabriela Cano's contribution to the volume *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in Modern Mexico* (2007). Cano's historical research sheds light on the patriarchal structures of post-revolutionary Mexico that determined women's participation in public life, alongside the rigid ideological bounds that dictated acceptable female behaviour and dissent—even if

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

the book does not just focus on Garro—. Cano's work places female intellectuals—such as Garro—in a political context where female agency was both mobilized and restrained. It shows how women who defied prevailing narratives were frequently portrayed as abnormal, insane, or politically hazardous. Due to Garro's criticisms of authoritarianism and her non-conformist public persona immediately clashed with the gendered moral order that Cano portrays and criticise: this contextualization is crucial for understanding Garro's subsequent demonization in the media, and her tense relationship with state power. Therefore, by offering the socio-political context required to comprehend both the processes of Garro's silence and the radical potential of her literary and political interventions, *Sex in Revolution* enhances the study of Garro's works.

Most of the research conducted on them has principally been observed in the light of a feminist reading. This is especially evident in analyses of her novel *Los recuerdos del porvenir*, where the portrayal of women trapped in cycles of male tyranny and social passivity amid post-revolutionary Mexico and during the Cristero wars—as presented in her book *Los recuerdos del porvenir*—. On the other hand, some scholarly work also revolves around her narrative techniques, but keeping in mind the patriarchal domestic spaces, such is in *La culpa es de los tlaxcaltecas*. About *Testimonios sobre Mariana*, there is not so much academic work, but there is some related to transgression and identity. In her work «Testimonios sobre Mariana: La representación y la otra mujer», Rebecca Biron briefly tackles how the narratives produced for women, by women, or over how to fight for women's own control of representation, are still broadly functioning within the patriarchal paradigm: «La literatura feminista entiende la representación como una actividad política; es política en el sentido de que valora las multiples realidades, las creaciones, la subjetividad de las mujeres» (1995: 161). Her work focuses for the major part on the representation of women and not on the narrative techniques employed.

3. EVOKING THE «FEMALE IMAGINARY» AND MEDIATION OF THE IDENTITY BY THE «MALE GAZE»

Cixous introduces the idea of «Female Imaginary» to refer to the way women are now taking back the language system previously enforced by the dominant patriarchal structures:

Things are starting to be written, things that will constitute a Feminine Imaginary, the site, that is, of identifications of an ego no longer given over to an image defined by the masculine, but rather inventing forms for women on the march, or as I prefer to fantasize, «in flight»,

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

so that instead of lying down, women will go forward by leaps in search of themselves (1981: 52).

The deliberate object of the imagining awareness, whether it be an object in the mind,—daydreams, evocation of absent individuals, etc.—, or outward items that are the result of the imagination—paintings, novels, etc.—is what Sartre defines as the *imaginary* ([1940] 2010: 190). When Irigaray expands the definition of imaginary to include both mental functions and cultural productions characterized by the imagining function, she is referring to elsewhere, the displaced/non-central literary spaces as the realm of the in-between; or, instead, what mediates and is exchanged at the individual or cultural level—thus, she appears to be keeping in mind the phenomenological definition—. Love, God—or another transcendent principle—, art, thought, poetry, and language are among those cultural products. She also adds an additional qualification: the phenomenological imaginary is sexed, meaning that it can be either a *female imaginary*—marked by the morphology of the female body, and characterized by plurality, non-linearity, fluid identity, etc.—or a *male imaginary*—bearing the morphological marks of the male body, whose cultural products are characterized by unity, teleology, linearity, self-identity, etc.—(1985a: 119). Her use of the imaginary is comparable to that of other proponents of feminine or woman’s writing, which further reiterates the idea of a performative idea of the «feminine».

This is what Garro does in *Testimonios sobre Mariana* (1981), evoking this «Female Imaginary», but through the Male Imaginary in the form of Vicente’s and André’s narratives—therefore, in a critical and deconstructive way—. The following quote illustrates this point. In one of the encounters of Vicente and Mariana, we can see how he is chasing her, as if she were a prize which can’t be «won»:

Mariana empezó en ese bosque ligeramente borrado por la bruma. Más tarde la vi muchas veces en las esquinas de mi ciudad y corrí tras ella solo para perderla entre la multitud. ¡Soy un tonto! No advertía que llevaba los dos mocasines puestos y que ella se hubiera presentado con un pie descalzo, como en la noche del pacto. ¡Miento! No hubo pacto. Solo un juego que ella inventó. Guardo también su promesa escrita: «Te esperaré en el cielo sentada en la silla de Van Gogh». No hablo en orden. ¿Cuál es el orden con Mariana? ([1981] 2021: 13).

For Vicente, who sees through the lens of the Male Imaginary, Mariana is an unfathomable being, something or someone that can’t be achieved: he is evocating her through his memory—during his two visits to Paris, when he could be with her—. He is enchanted by her simplicity, her docility, and her needs to be saved from her loveless and toxic marriage. As the novel starts, we immediately get a glance into this male imaginary: «Sí, Mariana era la simpleza misma, la docilidad. ¡Mira qué engaño! La primera vez que la vi fue

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro’s *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

en una fotografía que nos mostró Pepe a su regreso de París» (2021: 13). Therefore, «those components of the mirror that cannot reflect themselves» is one way according to which Irigaray defines the female imaginary (1985b: 151). According to this author, the relationship between the sexes has historically been conceptualized in terms of polarity and opposition, which ultimately leads to a hierarchy in which one sex is either superior or inferior to the other. As a result, even while she discusses female identity and its different degrees, this identity is not described in the same way as male identity. On the one hand, feminists' defence of women as women is still politically necessary to combat patriarchal oppression, which specifically despises women for being women. However, identity itself is a creation of the masculine imagination. And this imagination is what Garro projects when she lets Mariana's identity to be constructed by men, which reinforces the fact that Mariana, considered the «other» sex here, does not have a voice *vis-à-vis*, nor an identity created by Mariana's own voice, and neither opinions of her own, but rather an identity which is being constructed by other male figures, further reiterating the dominant patriarchal discourse that shows how (male-like) society helps «(re)creating» the identity of the «female».

Irigaray provides some examples of how a female and a male imaginary would be different. The characteristics of a male libidinal economy are as follows: there is no reciprocity or exchange outside of an economy of the same kind; there is no permeability or fluidity; and there is only quantitative—more or less—difference. Identity—quantitative or possessive—and non-contradiction dominate its syntax, namely a dualistic opposition, such as matter-energy, subject-object, etc. (Irigaray, 2002: 312-313). Rather than acknowledging *difference* as something non-hierarchical, the male imaginary relies on resistance to structure its relations. While «it does not oppose a female truth to male truth», a female imaginary is distinguished by its difference (otherness) and resistance to the male economy (Irigaray, 2002: 314).

Quería herirme y yo solo deseaba acostarme con ella. Caminamos por el bosque y su familiaridad con el verde la integraba a las viejas culturas europeas [...] Me intimidaba esa muchacha y la contrariedad de no haberme acostado con ella lo convirtió esa tarde en la criatura que hubiera deseado encontrar al principio de mi juventud [...] No encontré la respuesta. Mariana era lo contrario de Sabina en belleza y en edad. Sabina pertenecía a mi mundo, formaba parte de mi pasado y dibujaba mi futuro. Mariana, con su cuerpo y su risa de muchacha, era solo un presente intenso [...] No sabía nada de ella, era la viajera imprevista, la desconocida sin pasado y sin futuro, tenía algo cinematográfico en su belleza [...] Tenía algo artificial, era como si no existiera de una manera perdurable (Garro, 2021: 27).

In the above-mentioned quotes, we see Mariana's identity being formed and mediated by the male gaze: in Vicente's imaginary, we see his constant desire for her—not being able to sleep with her—and his need to be in control of her body. Simultaneously, he is comparing the two female figures of his life: his spouse (Sabina) and Mariana. We see the quantitative aspect here: a comparison in terms of more or less, based on how Mariana's beauty is different than that of his wife, and wherein Mariana's identity is being mediated as something to be possessed, to the point that he says that «she had something artificial, as if it didn't exist in a lasting way» (2021: 27). For him, she is an adventure, and since he doesn't know anything about Mariana, her identity is artificial. Through Garro's writing, we get an insight into this male gaze, where the existence of the «other» is hierarchical. Garro herself does not create a separate language for «Female Imaginary»: instead, she uses the «Male Imaginary» to represent it. As Irigaray herself maintains, it is incorrect to conceptualize the female imaginary: women are ensnared in a system of meaning that supports the (masculine) subject's auto-affection, and to assert that the feminine may be represented as a notion is to permit oneself to be enmeshed once more in a system of «male» representations. Unless a woman is giving up her sex and wants to speak like a male, there is no need to develop another conception of it, if the issue is truly one of questioning «femininity»: «I believe that men are adequate for the development of a theory of women. The idea as such would not exist in a woman's language» (1985b: 122-123).

What Irigaray does is criticising the «Patriarchal Language Systems», which has further reinforced the male-female hierarchy, canonizing works only produced by male writers. Likewise, Garro critiques this patriarchal language system by employing the same language to do so. In the latter part of the novel, André also talks about his desire to sleep with Mariana, and how this would be like an «adventure». His incessant desire to have her, so much that all of their meetings are solely in his memory. If she doesn't sleep with him, he immediately calls her «ingrate»: in the below-mentioned quote, André's intentions can be seen very clearly. He asks questions from Mariana as if he owns her body, to the point that he says that her actions are just provocative:

- ¿Es tu amante? [André]
- No... — contestó después de unos instantes de excitación.
Me confesó que le hubiera gustado afirmar lo contrario, pero Mariana no se había acostado con él ni con nadie durante los tres meses del verano.
- ¿Es solo una provocadora? Pregunté con cierta intención en la voz.
- ¡No seas ridículo! (Garro, 2021: 275).

4. «ÉCRITURE FÉMININE» AND «FEMALE AGENCY»

Hélène Cixous in her essay «The Laugh of the Medusa» writes:

Woman must write herself: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement (1976: 39).

In the same essay, she introduced the term «Écriture Féminine», which describes a distinctively feminine writing style, marked by textual interruptions like pauses, silences, puns, fresh imagery, and so on (40). Centuries of suppressing the female voice, which now speaks in a borrowed language, is the reason for its eccentricity, incomprehensibility, and inconsistency. It is shown in literary texts that, by eliminating all repressions, undermining and subverting all meanings, logic, and the closure of the phallogentric language, we are able to open up into a joyful free play of meanings that privilege fluidity over fixity, multiplicity over linearity, and the body over abstract reason. In the context of Cixous, this is not merely a theoretical claim but a performative aspect of her own writing. Her works, such as *Inside* (1986), *Stigmata* (1998), and *Three Steps on the Ladder of Writing* (1990) enact the «Écriture Féminine» through its fragmented structures, sudden shifts of voice, dream-like associated logic, and dense corporeal imagery, dismantling narrative coherence in favour of affect, rhythm, and bodily intensity. In this context, Cixous urges women to write and attributes the power of stopping women from writing to the «capitalist machinery», which refers to the publishing houses or academic corporations that only have supported the canonical male writers throughout history.

She further argues that men continue to dominate the conversation regarding their sexuality, and also possess a pass at being able to express through writing a significant amount of this dynamic of classical canonical literature. Much of what they have articulated arises from the dynamic of activity versus passivity, reflecting the power struggle linked to —an imagined—mandatory masculinity that aims to invade and conquer, alongside the resulting notion of woman as an unexplored territory, or rather «dark continent» to penetrate and «civilize» or «pacify» (1976: 42). This consideration of women as an unconquered or unexplored territory has been widely seen throughout Garro's work: specially through Vicente's and André's constant desire to sleep with her or become their lovers, even if she is married or Vicente has a spouse. He wants her to bear him a son, and when she refuses to do it for the first time—and later on, when she gets pregnant with his child—he wants her to keep this child, even when she refuses to do so. Similarly, in André's case we see that he

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

barely knows anything about her: he only has an idea about her through his cousin, Bertrand, who is also in love with Mariana, and—like André—he has barely any idea about her life. This is due to their incessant desire to save her, to stop her from ruining her life if she stays with her husband and does not have his child. They simultaneously call her «loca» (crazy), and also try to protect her «from herself». None of them want her to have any other lovers, and they constantly ask her if she has any relationship with other men, or who she sleeps with. Garro, with her writing, has tried to show their desire to «colonize» Mariana's body by giving us a peering into their imagination, their heads, and through their own testimonies. She is, at the same time, using the prevalent male language system, but also criticizing it by the act of utilizing it.

To talk about the male writing, Cixous further contends that there exists a thing as «marked» or «male» writing, which until now, has been run by a libidinal, cultural, political, and typically masculine economy. She suggests that this is the space wherein the suppression of women has been continuously reinforced, either knowingly or unknowingly, in a way that is alarming since it is frequently concealed or embellished with the alluring features of the narrative. This place has dramatically amplified all indications of sexual conflict, in which women have never had the opportunity to voice their thoughts (Cixous, 1976: 47). In the novel, this exact situation plays out: Mariana's voice is absent, but there is a widespread presence of male voices, instead of Mariana's. In the case of Vicente:

Antes de terminar diré que después de mi charla con Augusto miré las fotografías de Mariana y en todas, salvo en una, su diminuta imagen ha desaparecido. Solo me queda aquella en la que está sobre la nieve, pero ahora no carga sus esquís sobre los hombros ni sonríe. Tampoco me da la espalda, ha vuelto a mirarme y su figura pequeñísima agita la mano en señal de despedida antes de desaparecer para siempre y dejarme solo una cartulina grisácea, como lo hizo en las demás fotos [...] Dudé. Y ahora sé que Mariana tampoco me espera en el cielo sentada en la sillita de Van Gogh... (2021: 119).

And in André's: «¿Sigues enamorado de Mariana? —me preguntó hace muy poco mi primo Bertrand. / —Ahora no puedo dejar de amarla nunca. Le dije sin más explicaciones. / Sonrió, pero algo en mi actitud le dijo que no debía hacerlo» (336). Cixous claims that a woman must write on her own, as this represents the creation of a novel form of rebellious writing that—when her moment of freedom arrives—will enable her to enact the necessary transgressions and changes in her narrative, initially at two interconnected levels, corporeal and societal (1976: 56). At first, by expressing herself through writing (individually), a woman can reclaim the body that has been stripped away from her, transformed into an unsettling foreign entity on show—the sick or lifeless figure, which frequently reveals itself to be the

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

unpleasant partner, the source and site of restrictions—. If one restricts the body, one simultaneously restricts breath and voice, so if one gains control of their own body, one can stop restricting their voice as well. Secondly, when women finally choose to write their own story—and hence, history—. This unleashes a powerful gateway into history, where women who have traditionally been oppressed write and create an upheaval from within. So, by the act of writing, she creates a weapon for herself. To willingly become both the instigator and the recipient, claiming her own rights within every symbolic framework and political process. Thus, when Garro creates a writing style of her own by projecting the personality of Mariana through the testimonies of Vicente and André—rather than Mariana getting her own voice—this feature may be connected with Cixous’ theses. Firstly, through their very own narratives, we get to see that the two men didn’t get to pacify the life of Mariana or her body as by the end of the novel, none of them have any idea about her whereabouts. Hence, by themselves, they accept that they did not get to control her the way they wanted. And secondly, through Garro’s work we get to see the female agency that she has shown indirectly by not letting Mariana give in. Thereby, creating a sort of agency of her own—and through her writing—.

Cixous expands on Irigaray’s critique by showing how such specular constructions are maintained and normalized within patriarchal language itself. Irigaray shows how the feminine is constantly produced within the coordinates of the masculine imaginary, fixed as an image, organized through comparison, and circulated as an object of desire. According to Cixous, the discursive processes that keep women from writing about their own bodies, stories, and subjectivities are the same mechanisms that—as Irigaray exposed—restrict the feminine to a system of representation controlled by masculine desire. Therefore, the transition from Irigaray to Cixous is an intensification rather than a change in emphasis: Garro’s depiction of Mariana as a figure mediated through masculine memory, not only reveals the workings of the male imaginary, but also lays the foundation for comprehending how this imaginary becomes ingrained in language, making Mariana’s silence structurally inevitable. In this way, Cixous’s need for a feminine writing style appears as an essential reaction to the representational dead ends that Irigaray points out.

5. INTERSECTIONALITY: INTERSECTION OF CLASS AND SEX

Kimberle Crenshaw coined the term *intersectionality*, which refers to a theory that looks at how different social categories—like race, gender, class, and sexual orientation—intersect to produce distinct experiences of privilege and discrimination (2019: 141). She developed this

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro’s *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

theory, mainly to conceptualise the struggle of black women and how their struggle was different from that of white women, as a black woman has to go through two different types of oppression, then combined at a higher level: one, due to their race; and another, due to their sexual preference, such as being a bisexual or a queer woman. However, this theory can be used for describing the oppression faced by the women from the Global South and women belonging to a lower class, as they face two kinds of oppression: one due to her sex; and another, due to her social class. Crenshaw argues:

The focus on the most privileged group members marginalizes those who are multiply-burdened and obscures claims that cannot be understood as resulting from discrete sources of discrimination. I suggest further that this focus on otherwise-privileged group members creates a distorted analysis of racism and sexism because the operative conceptions of race and sex become grounded in experiences that actually represent only a subset of a much more complex phenomenon (2018: 14).

Mariana doesn't belong to the same class as her husband, neither do his friends, nor the intellectually stimulating people they are surrounded with:

En el restaurante Mariana se aburría. Volví a mentirle a Sabina y riendo ocupé un espacio vecino al de la muchacha. Augusto y mi mujer hablaban sobre la arquitectura moderna, que podía resumirse en dos palabras: socialista y funcional.
—No estoy de acuerdo. No somos insectos para que nos encierren en hormigueros o colmenas —dijo repentinamente Mariana.
— ¡Cállate! —ordenó Augusto (2021: 15).

At times, when she wants to give her opinion on something, her husband makes her shut up, or her responses are met with ensnaring comments from other people. She ignores all the remarks and acts as if she doesn't exist, like she is just mixed up with the background: and that is, precisely, how the testimonies of others describe her.

No pensé que a mi regreso a París vería a Augusto y a Eugenia, una compatriota de la pareja, mientras Mariana permanecía invisible. Pepe me había dicho: Augusto tiene las amantes más variadas [...] Eugenia arrastraba su visón plateado como se arrastra un viejo trapo usado y cuando hablaba de Mariana decía: la loca. Romualdo nos explicó que Mariana servía de tapadera a su marido, acompañaba a la pareja y ya muy tarde la depositaban en su casa para que durmiera unas horas (2021: 33).

Augusto, her husband, constantly has other lovers and they also show hostility towards her. At one point, when one of his lovers asks him why doesn't he divorce her, he immediately replies that, unfortunately, he's like Sartre and believes in responsibility: Mariana is so poor that if he divorces her, she would end up begging:

—¡Augusto! ¿Por qué no te divorcias? ¿Solo porque Mariana te dio una hija para amarrarte? Toda la mesa fijó los ojos en la anfitriona, que en ese momento sostenía un tenedor que iba a llevarse a la boca. Augusto declaró solemne:
—Desgraciadamente soy como Sartre y creo en la responsabilidad. Mariana es tan pobre que si me divorcio terminaría pidiendo limosna (2021: 36).

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

What Mariana is facing here is *intersectional oppression*: firstly, because she is a woman; and secondly, because she belongs to a lower class than those around her. However, what becomes evident is not that the characters themselves perceive Mariana's situation through an intersectional lens, but that the narrative shows how the men around her construct a discourse based on "saving her". They overhear comments about her social position and reframe these as evidence that she requires their protection, thereby reproducing a hierarchy in which they position themselves as the «saviour» of the «other». During the testimony of André, we get a closer look at it:

Fue a mitad del otoño cuando oí en una fiesta que se hablaba de Mariana: «Esa loca no deja de perseguir a Augusto», aseguró Guy Lammont [...]

—Ella y su hija vagabundean por los cafés —terció la vieja Judith Tessier.

—Quiere la posición y el dinero de Augusto, es pobre como una rata —agregó Guy sin darme la oportunidad de intervenir en la conversación dirigida para un público más amplio (2021: 303).

Silvia Federici's analysis in *Patriarchy of the Wage* adds a crucial economic layer to Mariana's marginalization, demonstrating how gendered oppression is inseparable from the material structures that sustain capitalist and patriarchal power. Federici argues that the wage system historically devalues and renders invisible the reproductive and affective labour performed by women, reinforcing a hierarchy in which femininity is equated with dependence, possession, and economic vulnerability (2021: 36). Through this lens, Augusto's insistence that divorcing Mariana would leave her «pidiendo limosna» [asking for alms] is not simply an expression of cruelty, but also a mobilization of the economic logic that Federici describes: Mariana's material precarity is weaponized to justify her continued subordination. Her lower-class background thus becomes not only a social marker, but also an economic mechanism that intensifies her gendered silence. Federici's framework reveals that Mariana's inability to speak or act with autonomy stems not merely from patriarchal representation, but from structural conditions that deny her access to economic agency, legitimizing the paternalistic «saviour» fantasies of the men around her.

6. CONCLUSION

Testimonios sobre Mariana illustrates how the narrative form itself turns into a battlefield of ideologies, with issues of power, gender, and class ingrained in the storytelling process. Garro reveals how women's identities are continuously mediated, twisted, and colonized by the masculine fantasy, denying Mariana the expression of her own voice, and instead filtering her

existence through the testimony of Vicente, André, and others. However, this silencing is not passive: rather, it serves as a vehicle for Garro to critique the patriarchal linguistic system from within, exposing the inconsistencies present in narratives that are projected by men, by reducing women's subjectivity to an object of comparison, desire, and speculation. Besides, Irigaray's theorization of the male and female imaginary exposes the structural inadequacy of patriarchy and the inability of patriarchal discourse to portray female agency. In addition, Crenshaw's intersectionality paradigm emphasizes how Mariana's oppression is not limited to her gender but is also exacerbated by her class, placing her on the fringes of both power and speech.

Garro's portrayal of Cixous' «Ecriture féminine» sheds more light on the contradictory ways in which fragmentation, silence, and absence can serve as a kind of resistance. Garro creates a disruptive writing style that alludes a feminine way of expression without really embracing it, by adopting patriarchal terminology while also highlighting its limitations. This is how *Testimonios sobre Mariana* reimagines narrative as a disputed space where silence can echo with meaning and absence can symbolize rebellion, also criticizing the canonical systems that deny women narrative authority.

Ultimately, by portraying the testimony as erratic, filtered, and insufficient, Garro challenges the reader's dependence on authoritative voices. Mariana's absence serves as a reminder of the numerous women who have been silenced, whose tales defy patriarchal modes of representation, rather than just silently taking the erasure that they had to endure. By doing this, Garro establishes a literary space that affirms the potential for other imaginaries in which women's agency is neither completely absorbed nor forgotten, while also bringing attention to the violence of (male) silencing.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- BIRON, Rebecca (1995), «Testimonios sobre Mariana: Representación y la Otra Mujer», in Aralia López González (ed.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, Ciudad de México, El Colegio de México, pp. 161-184.
- CANO, Ana Gabriela (2007), «Unconcealable Realities of Desire: Amelio Robles's (Transgender) Masculinity in the Mexican Revolution», in Jocelyn Olcott, Mary Kay Vaughan y Ana Gabriela Cano (eds.), *Sex in Revolution: Gender, Politics, and Power in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press, pp. 35-56.
- CIXOUS, Hélène (1976), «The Laugh of the Medusa», trad. by Keith Cohen & Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, n°. 4, 875-893.

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.

- CRENSHAW, Kimberle ([1989] 2018), «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics», *The University of Chicago Legal Forum*, Vol. 1989, nº. 1, pp. 57-80.
- CRENSHAW, Kimberle (2014), *On intersectionality: Essential Writings*, New York, The New Press.
- CYPESS, Sandra Messinger (2013), *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Texas, University of Texas Press.
- FEDERICI, Silvia (2021), *Patriarchy of the Wage: Notes on Marx, Gender and Feminism*, Sunderland, PM Press.
- GARRO, Elena (1969), *Recollections of Things to Come / Los Recuerdos del Porvenir*, Texas, University of Texas Press.
- GARRO, Elena ([1981] 2021), *Testimonios sobre Mariana*, Madrid, Debolsillo.
- HENDRIX, John Shannon (2019), «The Imaginary and Symbolic of Jacques Lacan», *Architecture, Arts, and Historic Preservation*, in [\[https://docs.rwu.edu/saahp_fp/45\]](https://docs.rwu.edu/saahp_fp/45) (02/09/2025).
- IRIGARAY, Luce ([1974] 1985a), *Speculum of the Other Woman*, New York, Cornell University Press.
- IRIGARAY, Luce (1985b), *This Sex which is Not One*, New York, Cornell University Press.
- IRIGARAY, Luce (2002), *To Speak is Never Neutral*, London, Bloomsbury.
- LOPÁTEGUI, Patricia Rosas (2002), *Testimonios Sobre Elena Garro: biografía exclusiva y autorizada de Elena Garro*, Ciudad de México, Ediciones Castillo.
- OVIEDO, José Miguel (2001), *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza Editorial.
- PEREA-FOX, Susana (2016), «Trasgrediendo la clase y el género en cuatro novelas cortas de Elena Garro», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura (CIEHL)*, 23, pp. 110-119.
- SANTOLALLA GONZÁLEZ, Silvia (2023), «Elena Garro y Gabriel García Márquez: entre el Boom y la domesticidad», *Estudios del Discurso*, vol. 9, nº. 2, pp. 60-73.
- SARTRE, Jean-Paul ([1940] 2010), *The Imaginary: a Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. Jonathan Webber, London, Routledge.

Noopur Jha (2025), «Silenced voices or silencing the voices: a feminist reading of Elena Garro's *Testimonios sobre Mariana* through Irigaray, Cixous and Crenshaw», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 169-183.



**ININTELIGIBILIDAD, DESVÍOS LINGÜÍSTICOS Y VOCES NARRADORAS
MÚLTIPLES: ANÁLISIS DE SUS FUNCIONES EN *LA SAGA/FUGA DE J. B.*
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER**

**UNINTELLIGIBILITY, LINGUISTIC DEVIATIONS, AND MULTIPLE NARRATIVE
VOICES: AN ANALYSIS OF THEIR FUNCTIONS IN *LA SAGA/FUGA DE J. B.*, BY
GONZALO TORRENTE BALLESTER**

SARA SPERANZA

<https://orcid.org/0009-0006-4302-1479>

sara89speranza@gmail.com

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Resumen: Con *La saga/fuga de J. B.* (1972), Gonzalo Torrente Ballester consigue crear una novela que impulsa una constante reflexión sobre distintas cuestiones lingüístico-comunicativas. En ella, los personajes critican la falta de eficacia propia del lenguaje oral y escrito, destacando su incapacidad para garantizar una comunicación clara, precisa y sin ambigüedades. Además, acabarán por convertirse en testigos del potencial semántico y pragmático de las palabras, incluso cuando estas resultan ininteligibles. Por lo que atañe al mundo extradiegético, el lector de *La saga/fuga de J. B.* se enfrenta a una novela cuyo autor juega con la estructura narrativa y la cohesión del texto literario. Torrente Ballester, de hecho, recurre a desvíos deliberados en lo que respecta a la voz narradora, que se demuestra cambiante, incoherente y a menudo difícil de identificar con un narrador-personaje concreto. Mediante un acercamiento que involucra también los estudios sobre esta obra dedicados a las dicotomías *Historia versus historia* y *poder versus disidencia*, este trabajo se propone examinar las posibles razones que subyacen a dichas referencias metalingüísticas y a las peculiares estrategias narratológicas que caracterizan la novela.

Palabras clave: referencias metalingüísticas, desvío, ininteligibilidad, Historia versus historia, Poder versus disidencia.

Recibido: 01/09/2025. Aceptado: 27/10/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18107370>

Abstract: With *La saga/fuga de J. B.* (1972), Gonzalo Torrente Ballester manages to create a novel that encourages both the reader and the characters to engage in a constant reflection on several linguistic and communicative issues. In this novel, the characters criticize the inefficacy of both spoken and written language, emphasizing its inability to ensure clear, precise, and unambiguous communication. Furthermore, they become witnesses to the semantic and pragmatic potential of words, even when those words turn out to be unintelligible. As for the extradiegetic world, the reader of *La saga/fuga de J. B.* faces a novel in which the author consciously plays with both the narrative structure and the cohesion of the literary text. In fact, Torrente Ballester introduces deliberate deviations regarding the narrative voice, which proves to be changing, incoherent, and often difficult to identify with a specific narrator-character. Through an approach that also considers studies of this work focused on the dichotomies *History versus history* and *power versus dissent*, this paper aims to examine the possible reasons underlying those metalinguistic references, and the peculiar narratological strategies that define the novel.

Keywords: metalinguistic references, deviation, unintelligibility, History versus history, Power versus dissidence.

1. ASPECTOS LINGÜÍSTICOS Y NARRATOLÓGICOS EN *LA SAGA/FUGA DE J. B.*

«Si nadie ha de compartir mi convicción de que el mundo es un desbarajuste, ¿a qué decirlo con palabras inteligibles?», se pregunta uno de los Jota Be al recordar el contenido del libro que él mismo considera el «más incommunicativo» de los suyos (Torrente Ballester, [1972] 2011: 727). Dicha reflexión no constituye sino un granito de arena dentro del vasto conjunto de usos, referencias y disquisiciones sobre diversos aspectos lingüístico-comunicativos y narratológicos que pueblan *La saga/fuga de J. B.* (1972) de Gonzalo Torrente Ballester. Entre ellos se destacan: la falta, en el lenguaje escrito y oral, de sistemas que permitan una comunicación clara, desambiguada y completa; el poder creador y performativo de las palabras, sean ellas pertenecientes a un idioma real y conocido, real y desconocido o inventado; el valor semántico y pragmático que un lenguaje puede asumir, pese a ser ininteligible; los desvíos, que el autor concibió voluntariamente como tales, en lo que atañe a la cohesión y estructuración de la propia obra.

Mediante los siete Jota Be —personajes en la novela cuyos nombres y apellidos empiezan respectivamente por las letras J y B— el autor ferrolano guía el ojo a los diversos campos del saber, conectando así artes, letras, ciencias y sus respectivas teorías¹, en una única y articulada obra literaria. No es de sorprender, por lo tanto, que en este «prodigio de la creatividad» —así Lázaro Carreter y Tusón (1979: 73) definieron *La saga/fuga de J. B.*—

¹ Por ejemplo, véase *La saga/fuga de J. B.* (Torrente Ballester, 2011: 336, 339, 485-486, 635).

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

también emerja un constante interés por los fenómenos lingüístico-comunicativos. Serán precisamente los Jota Be quienes aborden las temáticas metalingüísticas citadas, debatan sobre ellas y, si fuese necesario, hasta propongan soluciones.

Pese a que, a lo largo de las décadas, las reiteradas alusiones a los ámbitos lingüístico-comunicativo y narratológico presentes en *La saga/fuga de J. B.* no hayan pasado desapercibidas entre sus críticos², se considera que diversos aspectos sobre dichas cuestiones quedan aún por explorarse o estudiarse en detalle. Es el caso, por ejemplo, de la posible función generadora y empoderante que, en el marco de la novela, parece asumir la reflexión metalingüística. De hecho, analizando las evidencias recopiladas, es posible hipotetizar que el lenguaje, las palabras y algunos de sus usos constituyen uno de los recursos al alcance de los sujetos subalternos y periféricos —varios de los Jota Be, por ejemplo—, para que estos no solo sigan configurando la historia “en minúscula”, aquella de los marginados, sino que, aun careciendo de poder institucional o gubernamental, incluso logren desviar o incidir en la Historia, aquella donde solo figuran los opresores y quienes detentan el poder.

Por lo tanto, tras recopilar las principales referencias metalingüísticas e individuar las características de tipo narratológico presentes en *La saga/fuga de J. B.*, en este artículo se propone investigar sobre las posibles relaciones que las evidencias acumuladas mantienen en particular con las dos dicotomías *poder versus rebelión* e *Historia versus historia*: a su vez, temáticas no menos reiteradas en la novela e igualmente ya abordadas por la crítica.

2. PREMISAS SOBRE LA NOVELA

Antes de pasar al proceso de recopilación de las evidencias, resulta necesario proporcionar unos detalles sobre la novela, dada su extensión y, sobre todo, la naturaleza compleja que la caracteriza. Publicada por primera vez en 1972, *La saga/fuga de J. B.* cuenta la historia de la (ficticia) ciudad llamada Castroforte del Baralla, desde su fundación hasta el periodo sucesivo a la Guerra Civil. En el transcurso de los siglos, esta ciudad gallega ha ido poblándose de una serie de personajes, acomunados por tener un nombre que empieza por la letra J y un apellido por la B. Antagonistas de los Jota Be han sido unos religiosos cuyos nombres, en cambio, empiezan por A: don Acisclo y don Asclepiadeo, entre otros.

Aunque el número de los Jota Be es teóricamente infinito, a lo largo de la novela el lector se topará principalmente con la historia de siete de ellos: un obispo, un nigromante, un almirante, un poeta, un *full-professor*, un traidor y un desgraciado. Este último es el término

² Por ejemplo, véanse los estudios de García Gila (1985) y Dubois (1998).

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

que José Bastida —el Jota Be a quien se le encarga de redactar la historia de Castroforte del Baralla, desde sus albores hasta el presente— emplea para definirse a sí mismo en las primeras secciones de la obra. No obstante, según avanza la narración, el personaje va adquiriendo valor e importancia, de tal manera que el rasgo distintivo de “desgraciado” acabará quedándole estrecho.

Difícil sería reconstruir las relaciones entre los varios Jota Be sin «Scherzo y fuga», el tercero y último capítulo de la novela, ya que es esta la sección donde se aclara la naturaleza de los Jota Be. Son, en concreto, entidades separadas: cada una colocada en el mismo espacio de Castroforte del Baralla, pero en una época distinta; cada una caracterizada por un oficio y un atuendo propios. Sin embargo, no se podría considerar a los Jota Be personajes totalmente independientes los unos de los otros: cada uno de ellos, de hecho, es una forma y declinación concretas de un único Jota Be «itinerante y supernumerario» (p. 707), locución empleada, también, por José Bastida al definirse. En «Scherzo y fuga», el personaje explica, a tal propósito, que está emprendiendo una peculiar forma de desplazamiento, identificándose progresivamente con los varios Jota Be que han vivido en Castroforte del Baralla a lo largo de los siglos. El recorrido por el que está transitando el Jota Be itinerante no es casual, sino que depende de la disposición de nombres, apellidos, encargos, tocados y vestidos que se encuentran en una tabla de doble entrada, denominada «plano de las combinaciones binarias». Cada Jota Be, asociado a su propio nombre, apellido, atuendo y encargo, constituye una «etapa» en dicho plano de combinaciones binarias.

El objetivo de José Bastida, el Jota Be supernumerario, es volver a identificarse con el personaje «José Bastida-desgraciado-boina-gabardina» a tiempo para que, cuando vuelva su amada Julia, se pueda reencontrar con ella en calidad de José Bastida, íntegro y completo. Para conseguirlo, el propio Jota Be itinerante deberá transmutarse e identificarse progresivamente con los distintos Jota Be, recorriendo las etapas consecutivamente dispuestas en el plano de las combinaciones binarias.

3. LENGUA DEFICIENTE E IDIOMAS INVENTADOS

Al principio del tercer capítulo, el Jota Be narrador reflexiona sobre su experiencia de preso en la cárcel de la Inquisición vallisoletana y, más en concreto, sobre las «emigraciones o salidas» (p. 637) que allí fue capaz de llevar a cabo, pese a encontrarse «literalmente aherrojado» (p. 637). Se pregunta, de hecho: «¿quién quedaba y quién se iba? Si el que se iba era yo, ¿por qué también se llamaba yo el que quedaba? Y si era yo el que quedaba, ¿quién

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

era aquel que ya se había ido, que ya había desaparecido, contento y campechano de haber dejado de ser yo?» (p. 637). El Jota Be narrador no tarda en atribuir esa «confusión» (p. 637), generada al nombrar a la entidad que deja la cárcel y a la que permanece allí, a «alguna imperfección del lenguaje, al uso deficiente de los pronombres personales, a esa culpable manía de usar la misma palabra para nombrar cosas tan diferentes como lo que queda y lo que marcha» (pp. 637-638). Dicho de otra manera, y tomando prestadas las palabras de Ruiz Pérez (2008: 188), el Jota Be narrador se demuestra consciente «de la falta de un espacio dentro del lenguaje», por lo que la esperada y necesaria «plenitud» comunicativa no puede satisfacerse.

Los Jota Be se toparán con más causas que imposibilitan una verbalización completa e inequívoca. Fíjense, de hecho, en la reflexión lingüística que surge a la hora de describir el parecido entre don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa. Se trata de los dos oficiales de derrota al servicio de Jerónimo Ballantyne, sobre cuya semejanza así reflexiona el Jota Be narrador:

Eran idénticos, pero no matemática, sino misteriosamente, como reflejos cada uno del otro. El quid reside en ese *cada uno*, porque si lo fueran *el uno del otro*, existiría evidentemente un generador de imagen y una imagen generada; pero al serlo *cada uno*, resulta que *cada uno* era al mismo tiempo generante y generado, lo cual repugna a la razón [...] Ahora bien: lo que yo tenía delante, la pareja de oficiales simétricos e idénticos, [...] sin figura generadora intermedia, [...] es científicamente inexplicable, si bien para mí evidente, puesto que lo contemplaba (p. 639).

Evidentemente, si el Jota Be narrador dedica especial atención a la diferencia entre las expresiones *cada uno* y *el uno del otro*, es porque él mismo es consciente del peligro de disrupción semiótica que podría sufrir la lengua que está empleando. En concreto, parece que su preocupación reside en que todo mensaje lingüístico que se emplee o que se reciba de forma poco reflexionada pueda provocar desvíos del sentido original de una comunicación, lenguaje, locución o palabra. Es el caso, en efecto, del riesgo de confluencia sinonímica que habrían podido sufrir las locuciones *cada uno* y *el uno del otro*, si el Jota Be narrador no hubiera hecho hincapié en la distinción entre sus significados exactos.

A primera vista, las situaciones donde emergerían dichas deficiencias lingüísticas o desvíos semánticos parecen corresponderse solo a eventos que —si los Jota Be han vivido repetidamente en sus vidas— al ser contados, resultan de todas formas hechos extraordinarios —y, por ello, inefables— para el contexto diegético destinatario del mensaje. No es baladí que el Jota Be narrador defina la transformación que puso en práctica en la cárcel de Valladolid como «el ejercicio de una propiedad que todos los hombres tienen en potencia y que llegarán a ejercitar cuando la Ciencia descubra, explore y ponga al alcance de

todos esos recónditos ámbitos del Cosmos que ahora designamos con el nombre provisional de misterio» (p. 637). Se da a entender así que, dentro del mundo diegético de *La saga/fuga de J. B.* —a saber, el contexto diegético al que se dirigen los Jota Be narradores para contar sus metamorfosis—, la transformación de un Jota Be en otro no deja de ser una realidad todavía extraordinaria hasta ese momento —es decir, hasta la época contemporánea a José Bastida, quien es el Jota Be del presente—, cuya completa comprensión queda al alcance solo de los sucesivos Jota Be.

La preocupación que estos manifiestan acerca de las deficiencias lingüísticas asume un valor tanto ontológico como histórico. Como ya fue subrayado por Carlos Javier García, el lenguaje puede entenderse como entidad creadora, dotada de «fuerza [...] para construir lo que nombra en una realidad»; señala, no obstante, que al mismo tiempo persiste «la posibilidad de que desaparezca aquella realidad que deja de nombrarse» (2011: 106). Para el Jota Be que fue preso, por lo tanto, resulta imprescindible eludir toda imperfección del lenguaje: una lengua deficitaria, en efecto, imposibilitaría cualquier tentativa de fuga —como la que el personaje pudo llevar a cabo en el pasado— y, a la vez, cualquier intento de elaborar una explicación de los hechos, tarea que el Jota Be intenta llevar a cabo en su presente. En suma, el empleo de un lenguaje defectuoso habría conducido, inevitablemente, a la imposibilidad de enunciación; y, por ende, de existencia de su historia particular, condenándola inevitablemente a su desaparición. Al contrario, mediante un uso atento del lenguaje, el Jota Be no solo ha mantenido viva su historia particular, sino que ha podido evadirse de la cárcel, sustrayéndose así de la coerción y oponiéndose a ese poder que pretendía mantenerlo recluso. A saber, mediante el uso reflexionado del lenguaje, el Jota Be ha logrado modificar el curso de la Historia: aquella en mayúscula, aquella de los que detentan el poder.

Hasta aquí la inefabilidad lingüística de los procesos transformacionales —por los que pasan José Bastida y los demás Jota Be— parece relacionarse con el hecho de que esos mismos cambios son totalmente extraordinarios, un «misterio» (p. 637). No obstante, la solución por la que opta Bastida ante la falta de sistemas lingüísticos que permitan una comunicación clara, desambiguada y completa es más amplia, pudiendo aplicarse tanto «a todos esos recónditos ámbitos del Cosmos que ahora designamos con el nombre provisional de misterio» (p. 637), como a situaciones comúnmente experimentadas en la diégesis de la novela. Bastida, en concreto, se ha propuesto inventar no solo unos vocablos, sino un idioma entero, «un sistema de palabras [...] para expresar lo que las cosas son y no son al mismo

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

tiempo, las facetas visibles y las invisibles, el fuera y el dentro, el haz y el envés y todos los puntos de vista imaginables, objetivos, subjetivos e intermedios» (p. 720). Por fin, es ahora posible responder de manera eficaz a la necesidad de los Jota Be narradores de nombrar un proceso hasta ese momento identificable solo mediante circunlocuciones incompletas e incomprensibles a todo personaje que, por ejemplo, no hubiera vivido la experiencia de traspaso de un Jota Be a otro. A tal propósito, afirma Bastida:

[N]o hay duda de que el paso de un Jota Be a otro merecería un nombre singular, que no puedo sacar del castellano, pero quizá sí de mi lengua privada, cuyos monosílabos polisémicos aglutinables y desplazables me permiten la invención de palabras como, por ejemplo, *estrabicalicosis*, que significa al mismo tiempo paso de una personalidad a otra y dificultad que se experimenta en todo el cuerpo a causa de una presión ejercida en todas direcciones (p. 685).

Queda patente la utilidad que desempeña su lenguaje inventado, que —en esta sección concreta— responde a exigencias ontológicas; y Bastida, progenitor de este neologismo, se demuestra consciente de ello. Asimismo, el Jota Be del presente no solo es partidario de la invención de palabras y un lenguaje, sino que incluso aboga por que cada persona cree su propio idioma individual. Matiza, de hecho: «la utilidad de mi idioma privado queda, una vez más, demostrada, y casi me atrevería a proponer que cada hombre se inventase el suyo, pues nunca he creído que en Babel la gente se entendiese peor que ahora» (pp. 727-728). La promoción de la creación de lenguajes inventados particulares no debe engañar: el objetivo que subyace a la propuesta del Jota Be, de hecho, es superar aquella situación babélica, para que las personas logren comprenderse mutuamente. El Jota Be, por lo tanto, lejos de ser movido por intenciones disgregadoras, manifiesta la voluntad de construir una red comunicativa, una comunidad. No se trata de generar, mediante un lenguaje inventado particular, historias particulares aisladas; sino, más bien, una historia colectiva que se plantea como alternativa a la Historia oficial. Estas consideraciones nos conducen a citar a Carmen Becerra (2005: 56), quien identifica en la producción torrentina posterior a 1951 una fase de «descreimiento total», durante la cual «el autor centra su escritura sobre todo en la creación de personajes que protagonizan su propia historia, y a los que la Historia, con mayúsculas, no les tiene reservado ningún espacio». Nos atrevemos a hipotetizar que, quizá, también las reflexiones sobre el lenguaje y el uso que de él hacen los Jota Be podrían incluirse entre las estrategias mediante las que —según la especialista— Torrente Ballester se «enfrenta con las versiones oficiales de la historia, versiones monolíticas de los hechos utilizadas desde

siempre para legitimar el poder» (2005: 56): a saber, la parodia, la sátira y la desmitificación de los protagonistas de la Historia, a quienes convierte en figuras risibles.

4. PODER CREATIVO, COERCITIVO Y PERFORMATIVO DE LA PALABRA

Mientras el Jota Be narrador crea su lenguaje particular y reflexiona sobre la importancia de que cada uno invente el suyo propio, ya existe un idioma —o, al menos, una serie sistematizada de vocablos y locuciones— que los dos oficiales de derrota, don Jorge Juan y don Antonio de Ulloa, empleaban para definir y descifrar la naturaleza transmutable de los Jota Be. De hecho, cuando el obispo y almirante Jerónimo Ballantyne «emp[i]e[za] a desintegrar[se] como tal Jota Be» (p. 643), sin aparente motivo y al solo quitarse la mitra, los dos oficiales lo invitan a consultar «el plano de las combinaciones binarias de J. B.» (p. 644). Se trata de un esquema que representa y sistematiza todas las combinaciones posibles entre, por un lado, un nombre y un apellido que empiezan por J y B, que siempre van asociados a una categoría, encargo o profesión; y, por el otro lado, un tocado y un vestido (p. 644-645). Es precisamente a causa de la existencia de un plano de combinaciones binarias si se crean, entre otras, las locuciones «personajes-matriz» y «Vía Real» (p. 645). Así, el Jota Be narrador recuerda el momento cuando pudo consultar dicho plano:

Busqué inmediatamente “Mitra y Casaca”, y la encontré en la intersección de la primera fila con la tercera columna. Puse mi dedo encima. —«Estoy aquí. ¿Cómo puedo salir?» —«Hay dos caminos. El primero, buscar la Vía Real recorriendo la primera fila hacia la izquierda, y descender luego a través de los personajes-matriz. El segundo, simétrico al anterior, consiste en descender por la tercera columna hasta llegar a “Boina-Dullea”, es decir, a José Balseyro, Desgraciado y Nigromante, y torcer a la izquierda por la séptima fila. En cualquiera de los dos casos puede V. E. llegar al personaje matriz de José Bastida» (p. 645).

Mediante el plano de las combinaciones binarias —y, más concretamente, gracias a las denominaciones de las etapas y los recorridos indicados en él—, Jerónimo Ballantyne se entera, entonces, de su propia naturaleza cambiante y puede mapearla. El plano, por lo tanto, amplía el mundo que hasta ese momento estaba al alcance del obispo y almirante, creando así nuevas realidades tangibles que los varios Jota Be de Castroforte del Baralla ya han vivido, están viviendo o vivirán.

Asimismo, es precisamente al evaluar recorridos distintos de aquel que atraviesa la Vía Real, cuando Jerónimo Ballantyne descubre el poder creador de las palabras y, especialmente, de su orden. A tal propósito, uno de los oficiales le señala que:

[L]a Vía Real tiene mayores ventajas. Pero el otro camino puede reservar sorpresas [...] De los personajes-matriz, que constituyen las etapas de la Vía Real, sabemos bastantes cosas, pero de Jacobo Ballantyne, de John Balseyro y de los Bermúdez, apenas sabemos nada. Y

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

esos hombres encierran, seguramente, personalidades atractivas, dadas las combinaciones que les corresponden: obispo-nigromante, por ejemplo, o desgraciado-obispo (pp. 645-646).

Dentro del plano de las combinaciones binarias, el orden de las palabras no es aleatorio, y cuando Bermúdez pregunta «si el almirante-brujo es lo mismo que el brujo-almirante, o sea, si Jacobo Ballantyne y John Balseiro son más o menos lo mismo», recibe un *no* contundente: todo dependería de «la disposición interior de los elementos que la componen» (p. 646).

—«¿Quiere decir que yo, Jerónimo Ballantyne, difiero de John Bermúdez de manera visible? ¿No es lo mismo ser obispo y almirante que almirante y obispo?» El de la izquierda sonrió.
—«La diferencia salta a la vista. Si V. E. fuese John Bermúdez, en vez de tener delante a los dos oficiales tonsurados, tendría a dos curas con espada» (p. 646).

Un eco de las distintas realidades subordinadas al orden de las palabras —y, junto con él, de la función lógica de los términos— se halla en el diálogo entre el obispo Jerónimo Bermúdez y don Asclepiadeo. Este último lo «acusa, en nombre de los obispos, de panteísta», dirá el Jota Be narrador: «todo a causa de si había o no diferencia al decir que “Todo es Dios” y que “Dios es Todo”, dos proposiciones cuyo busilis depende de cuál de los dos nombres se use como sujeto y cuál como predicado» (p. 719).

Una vez más, estas reflexiones nos llevan a formular un paralelismo entre dicha sintaxis invariable y la «versión monolítica» (Becerra, 2005: 56) de la Historia —en mayúscula—. De hecho, como recuerda Becerra, el empleo de la Historia «desde siempre» ha servido «para legitimar el poder», arrinconando a esa «mayoría silenciosa con la que la (H)istoria nunca cuenta, excepto para convertirla en destinataria de sus embustes, tramas y manejos» (56). De modo parecido, ese lenguaje preestablecido, construido de forma unívoca y regido por una sintaxis inmodificable, opera como legitimador del poder, condenando al Jota Be, ora a atravesar entidades incómodas y desconocidas dentro del plano de las combinaciones binarias, ora a padecer las consecuencias de las acusaciones formuladas por un don A —a saber, uno de los personajes que detentan el poder—.

Se podría deducir, asimismo, que —con independencia de la naturaleza benévola o malévola de sus consecuencias— el lenguaje y las palabras que se emplean durante una determinada época contribuyen a la definición de su realidad, influyendo en las figuras que la habitan en ese mismo fragmento temporal. No obstante, se nota que en la novela, el poder creativo, coercitivo o performativo de las palabras trasciende los tiempos, ya que, mediante su uso, se hace posible revivir entidades y realidades pertenecientes al pasado. Es lo que ocurre cuando Jacinto Barallobre, travestido de canónigo Balseyro, emplea palabras y

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

fórmulas lingüísticas —en este caso, no inventadas, sino que «figuran en la tradición massorética»— para que el pene del difunto capitán Barallobre, conservado en una frasca, recobre vida y pueda deleitar a la viuda doña Lilaila Armesto «veintisiete noches de cada treinta» (pp. 754-756). Por lo que cuando, ante el tribunal, Barallobre-Balseyro defiende a la viuda del capitán Barallobre de las acusaciones de tener relaciones «no sólo [...] pecaminosas, sino contra natura», ese mismo Jota Be perora:

¿Por qué mis palabras, o esas palabras que uso como mías, pueden obrar maravillas? O, dicho de otra manera más general, ¿por qué la Palabra obra milagros, por qué devuelve la vida o trae la muerte, por qué transporta montañas y todo lo demás? Pues os lo diré sencillamente: porque la Palabra es la clave de la Ley, es la Ley misma. La crea y la supone [...] Las que yo he pronunciado alcanzan a todas las moléculas del cuerpo muerto, las ponen en movimiento interno, o, dicho de otra manera, despiertan el amor dormido, pero no lo trasladan, sino solo su energía que converge en el miembro sobre el que pronuncian y le devuelven el vigor y la aptitud para la función a que fue destinado. Fuera un brazo, y lo veríais moverse, levantarse, empuñar una espada [...] Fuera una cabeza, y pensaría (pp. 755-756).

El propio Jacinto Barallobre —quien había recibido una formación lingüística (p. 719)— colocaba la oratoria «por encima de todas las artes, al lado de la música», reconociendo en ambas «el poder de dominar las multitudes» (p. 792). Y, sorprendentemente, él mismo caerá víctima del uso instrumental y dominante que su hermana hace de la palabra:

Me habías enseñado a no usar tu nombre, habías inventado para nuestra intimidad nombres distintos y nuestros, como un subterfugio que sólo la ingenuidad de mis quince años había podido admitir: «Si me llamas Cuqui, y te llamo Cuco, ya no somos hermanos, Clotilde y Jacinto, sino Cuqui y Cuco» (p. 723).

Así que cuando Jacinto Barallobre, en calidad de Jota Be narrador, recuerda el manipulador comentario «¿qué sería de ti sin mí, desgraciado?», que su hermana Clotilde le echó en cara, observa: «debías haberme llamado mejor “castrado”, porque eso es lo que has hecho de mí» (p. 724).

Al igual que para los niveles sintáctico y léxico, también los aspectos fonéticos pueden otorgar poderes creadores y performativos a palabras y textos. Considérense, por ejemplo, la parálisis y la sensación de golpes, disparos o cortes recibidos que afecta a los presentes, cuando Bastida pronuncia frases empleando palabras, al parecer, ininteligibles³. Por ejemplo, se destaca «la serie de velares [que] golpeó los oídos de los jueces, como una ametralladora

³ Se trata, en concreto, de la deformación fonética y morfológica de una sección de la Primera Catilinaria de Cicerón. Aunque su distancia del texto original parece sugerirlo, no podemos dar por totalmente cierto que las frases que pronuncia Bastida sean sin duda ininteligibles. Hemos optado, entonces, por emplear a lo largo del texto expresiones como *al parecer, ininteligibles* o *supuestamente ininteligibles*.

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

que a cada disparo cambiase de vocal; paralizaron los gestos y los cuerpos» (p. 761), y en consecuencia la voz narradora se pregunta:

¿De dónde había sacado Bastida aquella voz rugosa, de qué cantera montaraz las piedras ásperas que arrojaba? ¿Y aquellas vibraciones como acompañamiento que hacían sonoras las consonantes sordas, que hacían temblar las vocales como saetas disparadas, que hacían de cada sílaba una bala perforante? El propio don Acisclo las oía silbar, escuchaba su paso haciéndole la silueta, contemplaba su brillo rápido como si fueran cuchillos que le clavasen al respaldo del sillón (p. 762).

5. LENGUAS (IN)INTELIGIBLES

En la primera entrevista que le concede a Barallobre, José Bastida revela cómo decidió inventar su idioma particular. Se encontraba, en aquel momento, encarcelado por haber escrito bajo pedido, en el 36, un soneto que celebraba el triunfo del Frente Popular y, en el 39, una oda en honor a las armas nacionales —texto que, por cierto, coincidía con el propio soneto al Frente Popular, «cambi[ado] un poco» (p. 505).

[C]uando me metieron en la cárcel, el dichoso soneto para cualquier ocasión fue decisivo como cargo, y si no me costó la vida fue por esas cosas que pasan [...] Decidí que, en lo sucesivo, escribiría mis versos en un alfabeto con clave, pero lo pensé mejor y, como tenía mucho tiempo libre, inventé un idioma (p. 505).

Lo que Bastida procura inventando su propio lenguaje es, precisamente, que nadie pueda leer sus poesías (p. 505): dicho de otra forma, el poeta desgraciado aspira a la ininteligibilidad de su idioma con el fin de seguir escribiendo poesía, eludiendo al mismo tiempo toda lectura instrumental que el Poder —ya responsable de su encarcelamiento— pudiera volver a ejercer en su contra. Una vez más, Bastida logra trascender las lagunas morfosintácticas y léxico-semánticas que pueblan la lengua castellana diegética. Es lo que pasa, por ejemplo, con la creación de los verbos sustantivos:

Ni uno a la francesa, ni dos a la española. Son, al menos, cinco, mis verbos sustantivos: el ser y el estar, por supuesto; pero también el ser que viene de la nada y el que va a la nada desde el ser, los cuales, usados como auxiliares, me permiten matizar hasta el infinito significaciones que en nuestra lengua son demasiado concretas y recortadas, como pensadas por un pueblo educado en el Derecho romano (p. 506).

No por eso se debe deducir que la intención de Bastida es la de crear un lenguaje redundante: en efecto, el quinto verbo sustantivo es defectivo, por contar solo con dos formas, además del infinitivo. El motivo es que, con dichas dotaciones, su idioma ya garantiza todas las funciones necesarias para él. Así el poeta desgraciado explicará las funciones propias de esas dos únicas formas del quinto verbo sustantivo: «una para confesarme a mí mismo que soy feo; la otra, para increparme cuando me veo en un espejo. Y como mi fealdad es un

presente continuo que abarca el pasado y el futuro, con el presente me basta, y estoy para decirle que me sobra» (p. 506).

En suma, todo ello revela que, si Bastida opta por inventar un lenguaje suyo y personal, es para dar vida a una lengua que permita una expresión escrita y oral rica, unívoca y detallada que — pese a no ser accesible para todos— le garantice, sin embargo, plena libertad en términos expresivos y de contenido. Es más: incluso si alguien quisiera aprenderse el idioma de Bastida para descifrar sus textos, acabaría topándose con una inevitable pluralidad de interpretaciones, ninguna de ellas más importante, o más cercana al significado original, que otras. Razón de ello son las peculiaridades morfosintácticas y prosódicas que caracterizan esa lengua, donde los acentos «cumplen una doble misión»: además de marcar el ritmo y establecer la entonación, «gobiernan la formación de las palabras» (p. 507). Así Bastida lo ilustra a Barallobre:

[M]is morfemas y mis semantemas son siempre monosilábicos y, por tanto, de fácil desplazamiento [...] Si tiene usted en cuenta que la disposición de las sílabas establece cambios en la significación, y que mi lengua agrupa fácilmente, o por decirlo mejor, aglutina sílabas significantes con absoluta facilidad y que, como el griego y el alemán, en una sola palabra se pueden encerrar significaciones plurales y organizaciones que en otro idioma exigirían una oración completa [...], comprenderá usted [...] que si cambio la disposición de los acentos de un verso, el nuevo verso significa otra cosa y no hace falta mucho para que signifique la contraria (p. 507).

Por lo visto, con tales interrupciones del sentido, incluso Bastida acabaría chocando, si no con una ininteligibilidad de su lengua, al menos con una pluralidad de interpretaciones — «doce modos distintos de entender el mismo soneto» (p. 509), derivará Barallobre—, hasta opuestas entre ellas. Retomamos, a tal propósito, el concepto de capacidad emancipadora que, aunque refiriéndose a otras secciones de la novela, elaboró Christophe-Alain Dubois (1998: 391): «les mots s’émancipent. Le créateur peut être dépossédé de sa création : les mots qu’il invente ou qu’il organise peuvent lui échapper, s’émanciper, prendre une vie propre». Surge, por lo tanto, espontáneo preguntarse si, además de la Historia y la historia que los personajes pueden crear, sufrir o dirigir, existen también una Historia y una historia de las palabras, que ellas mismas se encargan de configurar, gobernar y orientar.

Cabe destacar, además, que los Jota Be no son los únicos que persiguen la ininteligibilidad mediante el uso del lenguaje. Aunque en casos menos frecuentes, los mismos Jota Be incluso llegan a ser las víctimas de una intencional falta de inteligibilidad. Es precisamente lo que le pasa a Jacinto Barallobre, quien inculpa a su hermana Clotilde con estas palabras:

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

¿Por qué, a mis preguntas, disimuladamente angustiadas, respondías con palabras vacías, por qué embarullabas las respuestas en ese río sucio de tu palabrería? Cuando pasé días enteros encerrado en la Cueva [...], aquella doble prisión, aquel temor a una muerte que no era mía, me permitieron, por primera vez, reconocer, de una parte, la miseria de mi vida, sumisa a ti sin redención; de la otra, que todo lo que me sucedía era obra tuya (p. 723).

Asimismo, un empleo no desviado de una lengua codificada tampoco basta para garantizar la inteligibilidad lingüística y comunicativa. Se nota, por ejemplo, cuando Bastida se da cuenta de que el Santo Cuerpo Iluminado va quedándose en cenizas y, por eso, propone la sustitución de la palabra *cuerpo* por la palabra *cenizas*. Tanto el corregidor como el deán se profesan a favor; no obstante, este último se preocupa de que los deanes de la Colegiata —a saber, el templo castrofortino donde se conservan las reliquias de santa Lilaila de Éfeso, patrona de la ciudad— no puedan llevar a cabo dicho cambio:

[T]odos los deanes de la Colegiata se aprendían de memoria un discurso plurilingüe de salutación a los peregrinos extranjeros, y aunque cambiar en los textos «cuerpo» por «cenizas» no sería difícil tratándose de franceses e italianos, la cosa ya no era tan mollar con los checos y mucho menos con los griegos, armenios y etíopes (pp. 735-736).

Se deduce, por lo tanto, que los deanes de la Colegiata seguían repitiendo un texto aprendido de memoria y, pese a que lo pronunciasen en una lengua codificada, no podían entenderlo en parte o por completo. Seguramente, ni siquiera distinguían dónde terminaba una palabra y dónde empezaba otra: articulando así, más que un discurso de bienvenida, cadenas de sonidos vacías. De ahí, la supuesta dificultad de los deanes a la hora de sustituir *cuerpo* por *cenizas*, sobre todo en las lenguas más alejadas del castellano.

Si, por un lado, no se dice que una lengua inteligible lo sea para todos los que la empleen —como se acaba de ver—, por otro lado, puede que una lengua casi seguramente ininteligible llegue a comunicar más que un código lingüístico existente y compartido, tal vez precisamente gracias a su capacidad emancipadora, por la que —otra vez, adaptando el razonamiento de Dubois a esta sección concreta de la novela— «ce n'est pas à leur auteur [des mots], mais aux mots eux-mêmes, qu'est imputable l'intention signifiante dont ils sont porteurs» (1998: 391). Es lo que pasa cuando, en el juicio final de los religiosos contra los Jota Be, José Bastida defiende a Castroforte del Baralla. A diferencia de los demás Jota Be, Bastida «no se enfrenta a un ataque militar, sino a un juicio» (Sevilla-Vallejo, 2017: 2), y será precisamente mediante la palabra ininteligible como llevará a cabo su defensa.

Se supone que los presentes en la escena no entienden el contenido de su arenga y, quién sabe, a lo mejor tampoco el propio Bastida. Al contrario, con la ayuda de una nota a pie de página, referida a la primera frase declamada —y conociendo los textos principales de

la literatura latina—, el lector puede enterarse del origen de lo que el Jota Be pronuncia. Se trata, en concreto, de una alteración de la primera de las *Catilinariae Orationes*, textos que Cicerón declamó con el fin de expulsar de Roma a Catilina, político al mando de una conspiración para la destrucción de la República.

De la «Primera Catilinaria», Bastida tiende a mantener casi inalterados los sonidos vocálicos, mientras que sustituye las consonantes por otras dotadas de articulaciones más o menos parecidas, además de modificar los límites de las palabras originales. Según matiza Torrente Ballester en una entrevista con Amparo Pérez Arróspide (1986: 5), no es la única ni la primera vez que el lenguaje inventado de José Bastida se basa en textos existentes. Sin embargo, por lo visto, el personaje nunca se ha enterado ni ha sido consciente de ello⁴. En su defensa, el mismo Bastida llega a pronunciar la «Primera Catilinaria», al menos hasta el celeberrimo «O tempora! o [sic.] mores! Senatus haec intellegit, consul videt; hic tanem vivit. Vivit?» (Cicero, 63 a. C.: I, 2)⁵; lo cual, en su personal reinterpretación morfológica y fonética, se traduce en un enérgico:

O PESCORAAAA!
O LOOOOOOORES!
FERTATUS DOC FINKEDIBIT!
LOSCUL LIDET!
DIC LATEM KIKIIIIIIIIIT!
KIKIIIIII? (p. 764).

Pese a ser algo supuestamente ininteligible para los presentes, la declamación desviada que Bastida hace de la «Primera Catilinaria» acaba generando lo que Austin, en su estudio *How to Do Things with Words* (1962), definía como *actos perlocutorios*. De hecho, las consecuencias de esas palabras no tardan en hacerse patentes en quienes se encuentran en la escena. Mejor dicho, en el escenario, ya que el juicio de José Bastida ante los religiosos que detentan el poder se lleva a cabo en un escenario que se construye alrededor del mismo Bastida y de Julia —mientras se encuentran a solas— cuyo montaje está a cargo de una sombra menuda: «podía ser la de Napoleón Primero [...], don Benito Valenzuela [...] incluso la sombra de Julio César si hubiera llegado a viejo y a tan cargado de hombros» (pp. 740-741). Cuando Bastida pronuncia «*Duid krótla, duit pubertiobe pokte ertesís, / duit luebis, duos*

⁴ El lector, en cambio, podrá recrearse analizando el primer poema que compone Bastida, sabiendo que Torrente Ballester repitió en él «dos acentos y las vocales de un soneto de Quevedo famoso: “Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra que me llevare el blanco día”» (Pérez Arróspide, 1986: 5). Igualmente, para la redacción de otro soneto de Bastida, el autor gallego empleó «A Margarita», soneto de Rubén Darío (1986: 5).

⁵ En las referencias bibliográficas se mantiene la forma latina «Cicero», conforme a la edición empleada. En el cuerpo del texto se utiliza la forma castellanizada «Cicerón», siguiendo el uso habitual en lengua española.

vonbotaleris»⁶, por ejemplo, «en la mesa presidencial, se inicia la curiosa operación de achicamiento regresivo de los cuatro canónigos», quienes, antes de que la frase termine, ya han quedado «sobre el tapete reducidos a su tamaño inicial de muñecos de bolsillo» (p. 763). Asimismo, las palabras «*duem cosprum ligordare altibrates?*»⁷, declamadas poco después, ocasionan «ruidosas aprobaciones de elevada graduación calórica» (p. 764), mientras que con el sucesivo «O PESCORAAAA! / O LOOOOOORES!», Julia correrá al lado de Bastida, abrazándole y sugiriéndole que deje libre a don Acisclo y a los demás religiosos, puesto que «ya [van] bien castigado[s]» (p. 764).

Curiosamente, en la arenga de Bastida, el término *Catilina* (ciceroniano) se ha convertido en *Akisclina* (p. 761): es decir, una vez más, un nombre que comienza con la letra A, al igual que por A empezaban los nombres de todos los religiosos enemigos de Castroforte del Baralla. ¿Podría tratarse de una adaptación que, en la diégesis, Bastida lleva a cabo de forma consciente e intencional? Nunca podremos saberlo, pero, si es así, sería la demostración de que, en ese momento, Bastida sabe que no está empleando ningún lenguaje inventado, sino que está modificando un texto ya existente y escrito en una lengua real. Pese a desviar las palabras originales a algo extremadamente opaco —y, por ende, ininteligible—, Bastida quizás también conozca el significado del texto en latín y lo haya adaptado a su situación particular. De ser así, los presentes estarían escuchando la declamación de la «Primera Akisclinaria», con la que su autor procura convencer al jurado de que, al igual que era necesario expulsar a Catilina de Roma, también los don A merecerían ser echados de Castroforte. En efecto, tras meter en su bolsillo a los demás don A, quienes ya se habían empequeñecido al tamaño de un muñeco, don Acisclo abandona el escenario y se va (pp. 763-764). Bastida, con el solo uso razonado de la palabra, se convierte, así, en el primer Jota Be capaz de reducir el Poder a algo indefenso, minúsculo, a muñecos de los que él es ahora el titiritero: una vez más, un Jota Be ha podido desviar aquella Historia monolítica de un camino que parecía inmutable.

Además, mientras Bastida nunca se pregunta de dónde salen las palabras de su arenga, no podría decirse lo mismo del soneto que Joaquín María Barrantes escribe «con esfuerzo infinito, con un dolor espantoso» (p. 704), tras enterarse de que Coralina lo había traicionado. Lo que ese sufrimiento genera es un poema escrito en una lengua inventada, cuyos significado

⁶ En el texto original, «quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris» (Cicero, 63 a. C.: I, 1).

⁷ En el texto original, «quem Nostrum ingorare arbitraris?» (Cicero, 63 a.C.: I, 1).

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

y origen se demuestran totalmente opacos incluso al propio Barrantes quien, consciente de ello, se pregunta asustado:

¿Cómo había dictado mi mente a mi mano tales extravagancias? ¿Estaba acaso al escribirlas febril y delirante? Los releí, busqué a lo escrito un sentido. Vanamente. Sin embargo, algo me decía que mi dolor estaba allí, porque al menos el ritmo era mío. También la puntuación. Y la rima. Como si en mi propio molde musical hubieran suplantado una a una ciertas sílabas. Como si un genio burlón se interpusiera entre mi voluntad y el verso (p. 706).

Se dirige luego a Dios, exigiéndole una explicación al respecto y así describe ese momento:

No creo que nadie [...] se haya acercado a Dios con más razón y vehemencia. Fue como un grito que me saliera del alma, un grito que no esperaba respuesta. Y, sin embargo, la respuesta llegó, de una manera humana, es decir, con palabras, no sin antes haber experimentado la extraña sensación de que mi cerebro se dividía en dos mitades, y una era yo, y, la otra, un ser desconocido (p. 707).

Quien le contesta es José Bastida, «un Jota Be itinerante y supernumerario» (p. 707), tal y como él mismo se define al presentarse. Barrantes se entera así de que Bastida está emprendiendo un viaje, cuyas etapas están representadas por identificaciones progresivas con varios Jota Be. En ese momento concreto, Bastida se está identificado con Barrantes, y así el Jota Be itinerante intenta explicárselo:

Me metí en ti cuando salías de casa. Recibí, contigo, el tiro. Sufrí, contigo, el dolor. Rabié, contigo, de celos. Sentí, contigo, el deseo de quejarme en verso. Tus palabras eran iguales a las mías porque querían decir lo mismo. Además, no me daba cuenta de lo que estaba haciendo. Acabo de decirte que éramos uno y no dos (p. 707).

6. NARRADOR ÚNICO Y VOCES NARRADORAS MÚLTIPLES

El comentario sucesivo a ese mismo diálogo entre Barrantes y Bastida constituye uno de los ejemplos de cómo el lector de *La saga/fuga de J. B.* se encuentra ante una voz narradora cambiante. Pues, cuando el narrador describe la voz que José Bastida mantiene durante el diálogo con el poeta Joaquín María Barrantes, resulta patente la falta de cohesión textual: «era una voz humilde, la que me hablaba, o, dicho de otra manera, yo hablaba al Vate con voz humilde, con voz de intruso involuntario, como la de quien, entrando en casa ajena, sorprende sin querer la intimidad del otro y la destruye» (p. 707). Como se habrá notado, al principio la narración se desarrolla en tercera persona y el narrador describe a aquella voz como si fuera de otro —«era una voz humilde» (p. 707)—; enseguida, sin embargo, cambian las referencias deícticas y el propio narrador alude a aquella misma voz como si fuera la suya —«yo hablaba al Vate con voz humilde» (p. 707)—. Según afirma Sevilla-Vallejo (2017: 74), «*La saga/fuga* es un juego continuo de contradicciones de diversos tipos, pero, especialmente,

en el texto se confunden las múltiples voces que participan en la narración, que, no obstante, confluyen en la voz de un narrador principal».

En el tercer capítulo, «Scherzo y fuga», la alternancia de las «múltiples voces» adquiere una frecuencia tal que el lector acaba desorientado: justo cuando la voz narradora tiene todas las características de un narrador externo, aparecen de forma inesperada partículas deícticas de segunda persona singular que, por lo tanto, rompen la cohesión textual⁸. A veces, incluso, los cambios se verifican en lo tocante al tipo de narración que alude a un mismo referente, como en: «Clotilde se espatarraba y emitía grandes sollozos» (p. 673), frente a «para ti, Clotilde, fue parte de una trama de intereses, y sólo más adelante llegó a vicio en que te hundías» (p. 673). Una disrupción similar se repite, además, en: «Bastida dejó caer la sombra [...] Julia había caído a su lado. Le sujetaba, se abrazaba a su cuello» (p. 764), frente a «y yo, al sentir sus brazos otra vez, la aparté contra mí» (p. 764), frases que Bastida formula, una vez más, cambiando de persona narradora gramatical.

El empleo de la locución *persona narradora gramatical* no es baladí. Tal y como lo especificó Torrente Ballester, de hecho, el papel de «narrador único» de *La saga/fuga* está a cargo solo de José Bastida (Torrente Ballester, en Amorós, 1973: 14). Por lo tanto, considerando que el narrador es solamente uno —José Bastida— y que, sin embargo, la narración está construida sobre cambios deícticos continuos, se deduce que Bastida actúa y cuenta como si fuera un narrador consciente de

[L]a libertad desde la que puede orientar el relato que hace del mundo en que vive [...] Unas veces ejerce como narrador impersonal y otras como narrador-personaje [...] José Bastida mantiene ambas posiciones, porque, sin dejar de ser un personaje del relato, progresa el dominio que tiene sobre la narración desde limitarse a lo que presencia o hace (narrador-personaje), para, poco a poco, apropiarse de las narraciones de los otros personajes y acabar por saber todo cuanto acontece en Castroforte (narrador impersonal) (Sevilla-Vallejo, 2017: 75).

Para referirse a quien(es) narra(n) en *La saga/fuga* de J. B. —en particular, para aludir a las voces narradoras del tercer capítulo de la novela—, Antonio J. Gil González introduce el término *archinarrador*: «estos J.B. míticos de la narración, (el obispo, el brujo, el almirante y el poeta, precisamente), llegan, incluso, a hacerse con las riendas de la enunciación al comenzar el capítulo tercero, contado por un *archinarrador* que es Bastida y/o todos ellos a un tiempo» (2001: 208).

⁸ Por ejemplo, véase: «do recordarás, Clotilde»; «tú me acompañabas»; «tú estabas encantada de la visita, pero te aburrías: lo que a ti te importaban eran las casas de moda, nunca te quedaba tiempo para ir conmigo»; «la fascinación que ejercía sobre ti aquel modelo rosa Primer Imperio» (p. 663).

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga* de J. B. de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

Tal vez, dicha naturaleza cambiante, propia de las voces narradoras, hasta pueda interpretarse como una transposición al nivel extradiegético —ya que el destinatario de una falta de cohesión del texto literario es precisamente el lector— de los sucesos dentro de la diégesis. José Bastida, de hecho, no es sino «un Jota Be itinerante y supernumerario» (p. 707), quien, en la diégesis, se mueve de una etapa a otra siguiendo un proceso de identificación total con otros Jota Be. Centrándonos ahora en la construcción del texto literario, efectivamente, en el tercer capítulo de *La saga/fuga de J. B.* «se suceden las Historias de los J. B.» y «cambia el J. B. que habla en cada momento sin que cambie el estilo de narrar» (Sevilla-Vallejo, 2017: 78). Dicho de otro modo, en la novela, se alternan distintos Jota Be narradores, sin que por eso cambie el estilo de la narración, coincidiendo siempre y solo con aquel peculiar del propio Bastida. Tal vez, en la diégesis, se reencuentre este mismo proceso cuando Barrantes, pese a escribir un soneto con palabras que no entiende, aun así reconoce como suyos el ritmo, la puntuación, la rima y las vocales (p. 706). En suma, el cambio continuo entre voces narradoras que confluyen en el único narrador (José Bastida) podría leerse como una manifestación extradiegética de la naturaleza propia de este mismo Jota Be supernumerario: en el que, de hecho, se identifican y confluyen todos los Jota Be y, con ellos, la historia completa de Castroforte del Baralla.

Igualmente, se halla un paralelismo entre el Jota Be supernumerario y el autor, al analizar las intenciones que mueven a ambos. En concreto, mediante un uso razonado de su propio código lingüístico, José Bastida logró subvertir el destino de la Historia, eludiendo el Poder que, a través de una interpretación monolítica e instrumental del lenguaje, ejercía control sobre aquellos sujetos históricamente excluidos del relato oficial. De forma similar, con *La saga/fuga de J. B.*, Gonzalo Torrente Ballester optó por emplear un código —más que lingüístico *stricto sensu*, narratológico— distinto de aquel habitual, desarrollado sobre lo que Gil González denominó «párrafo río» y al que identificó como la «modalidad sintáctica y tipográfica por excelencia de la obra» (2003: 151-152). Considerando que, como ya se ha visto, *La saga/fuga de J. B.* se caracteriza por una escritura marcada por la ironía y los elementos lúdicos —mediante los cuales Torrente Ballester logró eludir la censura franquista—, es posible interpretar el empleo de este *código*, alejado de los protocolos narratológicos comúnmente compartidos y monolíticos, como una forma de representar las historias periféricas, entendidas como entidades opuestas a la Historia oficial. Desde esta perspectiva, tal vez se pueda considerar dicha elección narratológica como un instrumento más para reforzar el concepto de disidencia: el cual, si en la diégesis fue perorado por los Jota

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

Be, en la fase de escritura se mantuvo como alusión constante; no solo mediante la ironía, la sátira y la parodia, sino quizá también optando por un formato redaccional anómalo y periférico.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN

Tan solo un primer análisis basta para revelar el peso que asumen en esta obra la palabra y el lenguaje, máxime en su faceta subversiva e ininteligible. Para Bastida, la creación de una lengua particular es el medio necesario para obviar los múltiples peligros que se corren al emplear el castellano u otro idioma inteligible: desde la confluencia sinonímica hasta la cárcel, pasando por las acusaciones de panteísta. Así es como el Jota Be protege su comunicación escrita y oral de toda tentativa exegética ajena: se vale (también) del gran poder agrupador que, en su lengua, revisten los acentos, por lo que —ante las importantes y continuas disrupciones semióticas que el desplazamiento de los acentos genera—, cada soneto que escriba podrá interpretarse de doce modos distintos, adquiriendo significaciones incluso opuestas las unas a las otras. A la luz de todo ello, cabe preguntarse si, quizás, lo que quiere Bastida no es crear un lenguaje cuyas ininteligibilidad y rebeldía se manifiesten también hacia uno mismo: es decir, contra el propio creador del idioma. Sea como fuere, el empleo de una lengua inventada o ininteligible será la mejor estrategia al alcance de José Bastida para liberar a Castroforte del Baralla de sus enemigos, del Poder y de una Historia monolítica, en principio inmutable.

En lo que atañe a la redacción de la novela, poco cambia: al igual que Bastida, Torrente Ballester opta por un código —en su caso, narratológico— de tipo multifocal, inestable y a menudo ininteligible. De hecho, especialmente en el último capítulo, el punto de vista cambia continuamente, pasando de una narración omnisciente a otra coral y polifónica, donde unos narradores-personajes no identificables se expresan en primera persona. Diégesis y mundo extradiegético crean así un juego de reflejos el uno en el otro, en una mutua corroboración de propósitos: el uso del lenguaje y las reflexiones sobre él, que lleva a cabo Bastida —desgraciado y, por eso, marginado—, hacen que la Historia monolítica de los que detentan el poder dé paso a una serie de historias en minúscula —simultáneas y corales, en principio destinadas al olvido—. Igualmente, Torrente Ballester, abiertamente opuesto al franquismo —es decir, a la Historia que le tocó vivir—, ideó un código narratológico propio, con el que eludió la censura oficial e introdujo, en las praxis narratológicas dominantes, su propia forma de narrar.

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

En suma, es precisamente mediante el uso razonado de sus propios códigos lingüísticos y narratológicos —bien dentro o bien fuera de la diégesis— que Bastida y Ballester, personaje-narrador y autor, lograron eliminar, eludir y burlarse del Poder, de la Historia monolítica, aparentemente inmodificable, y de la censura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORÓS, Andrés (1973), «Conversación con Gonzalo Torrente Ballester sobre *La saga/fuga de J. B.*», *Ínsula*, 317, pp. 5-9.
- AUSTIN, John Langshaw (1962), *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Londres, Oxford University Press.
- BECERRA, Carmen (2005), *La historia en la ficción: la narrativa de Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid, Ediciones del Orto.
- CICERO, Marcus Tullius ([63 a.C.] 1992), *Catilinae Orationes*, ed. Lidia Storoni Mazzolani, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli.
- DUBOIS, Christophe-Alain (1998), *Transgression linguistique et babélisme littéraire : Étude de romans de Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes et Gonzalo Torrente Ballester*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Anne-Marie Vanderlynden, Rouen, Université de Rouen.
- GARCÍA, Carlos Javier (2011), «Espacios de control y resistencia en *La saga/fuga de J. B.*», *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, 9, pp. 99-116.
- GARCÍA GILA, Juan Ramón (1985), «Las “voces” de *La saga/fuga de J. B.* (Aproximación al problema del narrador)», *Rilke. Revista de Filología Hispánica*, vol. 1, n.º. 2, pp. 269-283.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2001), *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea: a propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús (2003), «El tiempo de Bastida, el tiempo del mundo», *La Tabla Redonda: anuario de estudios torrentinos*, 1, pp. 147-162.
- LÁZARO CARRETER, Fernando y TUSÓN, Vicente (1979), *Literatura española. Vol. 2*, Madrid, Anaya.
- PÉREZ ARRÓSPIDE, Amparo (1986), «Conversación con Torrente Ballester», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 428, pp. 5-9.
- RUIZ PÉREZ, Ignacio (2008), «Contra-escrituras: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y la subversión de modernismo», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 61, n.º. 2, pp. 183-196.
- SEVILLA-VALLEJO, Santiago (2017), *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester: Juego y Literatura, las voces narrativas y las esferas de realidad*, Saarbrücken, Editorial Académica Española Letonia.

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo ([1972] 2011), *La saga/fuga de J. B.*, ed. Carmen Becerra y Antonio J. Gil González, Barcelona, Castalia Ediciones.

Sara Speranza (2025), «Ininteligibilidad, desvíos lingüísticos y voces narradoras múltiples: análisis de sus funciones en *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente Ballester», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 184-204.



JUAN DE MAIRENA: LA RETÓRICA EN VERICUETOS DE UN PROFESOR APÓCRIFO

JUAN DE MAIRENA: THE DISTORTED RHETORICAL OF AN APOCRYPHAL AUTHOR

BEATRICE CALENDIA

<https://orcid.org/0009-0008-2835-2725>

beatrice.calenda@edu.unito.it

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

Resumen: El artículo abarca la producción apócrifa de Antonio Machado, práctica que coloca al autor en el umbral entre filosofía y literatura, y que conlleva la retrocesión de su autoría a favor de la manifestación de sus criaturas. Después de una introducción sobre el concepto de literatura *apócrifa* y sus rasgos peculiares —experimentación literaria, fragmentación y heterogeneidad—, el análisis se enfoca en el trayecto de esta última en la obra machadiana, práctica que se concreta en una pluralidad de formas, incluyendo un caso de *autoficción* y otro de *metaficción*, para desembocar en la creación de dos personajes principales, Abel Martín y Juan de Mairena, reservando al último un papel protagónico. A partir de la introducción de esta segunda criatura, el artículo ahonda en el estudio de las enseñanzas fragmentarias y antitéticas que Mairena promueve mediante una retórica contradictoria, paradójica y humorística. Asimismo, tras el propio recurso a la superchería y al humor se analiza la función que el escenario apócrifo otorga a Machado, al mismo tiempo que se desentraña el significado oculto detrás de la filosofía antitética y perifrástica de su personaje, enraizado en la heterogeneidad —u otredad— humana.

Palabras clave: apócrifo, contradicción, fragmentación, humor, Machado.

Abstract: The article addresses the apocryphal production of Antonio Machado, a practice that places the author on the boundary between philosophy and literature, and that entails the retreat of his authorship in favor of the manifestation of his fictional creatures. Following a brief introduction to the concept of apocryphal literature and its distinctive traits —literary experimentation,

Recibido: 09/08/2025. Aceptado: 03/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18107491>

fragmentation, and heterogeneity—the analysis focuses on the trajectory of deception in Machado’s work, a practice that takes shape in a variety of forms, including a case of *autofiction* and one of *metafiction*, ultimately culminating in the creation of two main characters: Abel Martín and Juan de Mairena, with the latter assuming the role of protagonist. From the introduction of this second creature onward, the article delves into the study of the fragmentary and antithetical teachings that Mairena promotes through a rhetoric that is contradictory, paradoxical, and humorous. Analogously, the analysis considers how the function of the apocryphal framework aids Machado through the very use of deception and irony, while also revealing the hidden meaning behind the character’s antithetical and periphrastic philosophy, which is rooted in human heterogeneity—or otherness.

Keywords: apocryphal, contradiction, fragmentariness, humor, Machado.

1. CLAVES PARA UNA LITERATURA APÓCRIFA

Al leer el nombre de Antonio Machado, con probabilidad la mayoría de sus conocedores pensarán en la producción intimista de *Soledades* o en la noventayochista de *Campos de Castilla*. En todo caso, en la etapa poética. Sin embargo, un momento fundamental en la trayectoria literaria del sevillano es el que concreta una plétora de personajes apócrifos, que abarcan tanto el género de la lírica, como (principalmente) de la prosa, en un ejercicio de superchería que se extiende a lo largo de más de dos décadas¹.

El término *apócrifo*, en su origen vinculado a las sagradas escrituras, en el ámbito literario remite a obras de supuesta o dudosa autenticidad, y se entrelaza con el concepto de *heterónimo*. En ambos casos los autores empíricos (reales) crean un autor implícito (ficticio), de papel, que sin embargo detenta una biografía, una bibliografía, un estilo literario propio y una independencia de su creador (Bellón, 1990: 258). A diferencia de los personajes tradicionales, por ende, la criatura apócrifa o heterónima no solo protagoniza las obras, sino que es autor de estas, y puede mantener relaciones interpersonales con referentes reconocibles por cualquier lector, incluyendo su propio autor. Este último se designa con el nombre de *ortónimo*—término generalmente asociado al escritor portugués Fernando Pessoa, el más recordado creador de identidades heterónimas en el contexto ibérico del siglo XX—,

¹ El término «superchería», en el campo de las letras, suele referirse a los casos de engaño literario. En lo que concierne a la prosa apócrifa de Antonio Machado, este vocablo se ha de entender en sentido amplio: el autor no quiere engañar a su público mediante sus criaturas; al contrario, estas últimas responden a una visión puntual del hombre y del mundo machadiana. A prueba de esto, la práctica apócrifa en la producción del autor es descubierta. Aun así, las voces que se expresan son ficticias e intangibles, pero presentadas como si fueran reales y concretas. Este término hace referencia, precisamente, a esta posición huidiza y singular.

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

y no es insólito que entre él y su criatura se establezcan relaciones de discordancia (González Pascual, 2021: 950). Asimismo, la distinción entre los conceptos de *apócrifo* y *heterónimo* es muy sutil, y carece de clasificaciones rígidas. Hay opiniones convergentes sobre el carácter más ambiguo y global de la práctica apócrifa con respecto a la heterónima, en la cual, como reseña Liliana Swiderski (2001: 207), el lector no necesita señales para saber quién habla, mientras que «el principal encanto de las voces machadianas no parece provenir de la variedad, sino de la ambigüedad. Huidizos de toda definición, los apócrifos son heterónimos, pseudónimos, personajes; las tres cosas simultáneamente y ninguna de las tres»². Junto a ello, María Rosell añade a este parámetro el elemento psicopatológico, frecuente en los heterónimos de Fernando Pessoa y, al contrario, inusual en los apócrifos (2011: 75). De todas formas, muchas veces la distinción entre uno y otro es señalada por la manera en la cual los propios autores denotan sus personajes.

Los orígenes de las prácticas de superchería son muy antiguos, aunque, como subraya Joan Oleza, en la literatura moderna se suele tomar como punto de referencia el año 1760, cuando un joven escocés llamado James MacPherson publicó unos fragmentos poéticos atribuidos a un supuesto guerrero gaélico, Ossian, que se suponía haber vivido en el siglo III. A estos fragmentos siguieron, tres años después, otros dos poemas épicos atribuidos al mismo autor, *Fingal* y *Temora* (Oleza, 2019: 12). Dichas apariciones no fueron exentas de dudas sobre la autoría, acarreando en Europa más conciencia sobre el fenómeno del engaño literario. Sin embargo, es con la crisis del sujeto moderno y los descubrimientos de la tríada compuesta por Marx, Nietzsche y Freud que esta práctica adquiere más vigor. Los tres pensadores contribuyeron al desmoronamiento de la idea racionalista y moderna del hombre, que veía el individuo como una unidad coherente, sacando a la luz cómo aquel mismo sujeto

² La afirmación de Swiderski encierra algunas peculiaridades de las criaturas machadianas que, a mi ver, se sintetizan en la práctica apócrifa descubierta del autor. Los autores ficticios de Antonio Machado poseen cada uno unas idiosincrasias destacables, tanto desde el punto de vista identitario como literario, aspecto que los vuelve reconocibles, acercándolos de esta forma al concepto de heterónimos, o incluso al seudónimo, pues la cercanía con el propio autor es ostensible, con lo cual no sería del todo erróneo pensar que Machado, mediante sus personajes, escribe bajo un “nombre ficticio”. Finalmente, Swiderski habla de “personajes”, pues, pese a la apariencia de veracidad y a la presencia de rasgos de índole realista —como la bio-bibliografía—, dichas criaturas no dejan de ser ficcionales. El autor recurre a sus personajes para poder sintetizar y concretar su visión del ser humano, asentada en su heterogeneidad y otredad. De ser así, Machado no se detiene demasiado en el aspecto estrechamente vinculado al engaño o al ocultamiento de la práctica apócrifa; y, por otra parte, sus criaturas se parecen mucho al propio creador. Es propiamente esta significación personal lo que provoca que los apócrifos machadianos sean únicos y difíciles de encasillar.

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

es, en realidad, un conjunto de fragmentos no solo heterogéneos, sino incluso antagónicos. Dicho replanteamiento ontológico otorgó a las tres personalidades la denominación de «filósofos de la sospecha»³, al mismo tiempo que en el campo literario acarreó, por parte de los autores, la voluntad de cuestionarse. Como reflejo de este escenario, las obras de superchería suelen construirse desde la fragmentación, que puede concretarse en una pluralidad de formas: o bien a guisa de *collage* intertextual —a través del ensamblaje de escritos pertenecientes a diferentes géneros⁴—, o bien mediante la recopilación de textos independientes entre ellos, o incluso contando con breves sentencias sobre múltiples temas. Asimismo, en el campo narrativo, los planteamientos tradicionales sufren un proceso de distorsión y reinvención que conlleva la difuminación de los rasgos constitutivos del género: frecuentes son los casos de novelas apócrifas en las cuales la “narración” llega a carecer de narratividad, a favor de la amalgama de numerosos extractos heterogéneos, cuyo rol es reconstruir el enredo. El escenario resultante, experimental y matizado, no es sino el trasunto del hombre posmoderno, carente de un centro sólido, y cuya individualidad se construye a partir de la toma de conciencia de la imposibilidad de ser global (González Pascual, 2021: 971). De ahí que las criaturas ficticias representen a menudo una parte de aquel mosaico que es la personalidad, o bien pintando algún fragmento ya existente —y que, sin embargo, en el día a día no sobresale—, o bien encarnando otra parte del sí posible, que podría ser. Asimismo, obras fracturadas albergan un lenguaje análogo, habitado por contradicciones, despistes, rectificaciones, repeticiones o antítesis, las cuales acarrearán un sentimiento de extravío en el lector. Consiguientemente, también el lenguaje se aleja de la retórica tradicional que ve converger significante y significado; y, sobre todo, donde las palabras y las frases contribuyen a pintar un escenario nítido y unívoco. Finalmente, por lo que concierne al estatus de los personajes, estos pueden ser más o menos realistas, y el ocultamiento de la

³ Expresión acuñada por el filósofo francés Paul Ricœur: «Three masters, seemingly mutually exclusive, dominate the school of suspicion: Marx, Nietzsche, and Freud. [...] For Marx, Nietzsche, and Freud, the fundamental category of consciousness is the relation hidden-show or, if you prefer, simulated-manifested» (1970: 32-34).

⁴ En relación con este aspecto, la obra cumbre de la superchería es constituida por *Jusep Torres Campalans* (1958) de Max Aub, donde a las relaciones intertextuales se suman las intermediales, representadas por la inserción de arte visual y plástica mediante fotografías (fotomontajes) que capturarían el apócrifo Jusep junto a Pablo Picasso, y lienzos cubistas que el protagonista pintaría. Este último aspecto sería heredado por el apócrifo de Sabino Ordás —criatura de la tríada Aparicio, Díez y Merino (2002)—, quien recogería las enseñanzas del personaje aubiano y, tal como él, adornaría sus artículos con retratos que varios artistas le dedicarían.

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

práctica apócrifa puede responder a diferentes matices de encubrimiento. Por ende, el lector puede saber desde el comienzo que se encuentra frente a una superchería, o en su defecto ser capaz de inferirlo, mas pudiendo también ignorarlo hasta el final.

Una definición puntual del procedimiento apócrifo es otorgada por el personaje leonés de Sabino Ordás. Este último es fruto de una colaboración a seis manos entre los autores Juan Pedro Aparicio, Mateo Díez y José María Merino, y ve la luz en 2002 por la editorial Calambur⁵. El volumen recopila los artículos que Ordás publicó a lo largo del bienio 1977-1979. De forma metaficcional, uno de los artículos que componen la obra de Ordás se titula «Teoría del apócrifo» y, más allá de recuperar las enseñanzas de la criatura machadiana de Juan de Mairena⁶, el personaje explica:

La tendencia al apócrifo viene de una propensión vitalista creadora, que desborda las convenciones del arte y de sus géneros, que no se resigna a la mera ficción como resultado, sino que desea trascender ese campo imaginario y rozar de veras la vida [...]. Crear algo comparable a la vida, equivalente a la misma, factible de ser instalado en ella sin que nadie note diferencias ni matices discordantes, que se confunda (Aparicio, Díez y Merino, 2002: 107-109).

En un binomio aparentemente antitético que alberga la convivencia de ficticio y real, la superchería se fundamenta en una auténtica representación de la vida, a menudo suplantando lo que esta última no proporciona. Desde esta borrosidad entre realidad y ficción —o entre vida y literatura— surge la creación de un cosmos desdibujado y fluido, que rehúye de encasillamientos con respecto a la autoría, a los géneros, al lenguaje.

2. ANTONIO MACHADO Y LA TRAYECTORIA APÓCRIFA

Es en este contexto que se enmarca la escritura apócrifa de Antonio Machado. La prosa machadiana sitúa al autor en el umbral entre la literatura y la filosofía, su primera pasión, como confesó él mismo en 1931, en un fragmento de su inacabado discurso de ingreso en la

⁵ Una primera edición del volumen había aparecido en 1985 en la Diputación de León, en la colección editorial Breviarios de la Calle Pez, dirigida por los tres escritores (Castro Díez, 2018: 45).

⁶ Son estrategias recurrentes, dentro del escenario apócrifo, los aprendizajes intercambiados y heredados entre criaturas, junto con la intertextualidad e intermedialidad entre las obras. De ahí que Ordás no solo retome consideraciones de Juan de Mairena, sino que, además, sea retratado por el pintor cubista apócrifo Jusep Torres Campalans. De la misma forma, Juan de Mairena es el destinatario de una carta redactada por Octavi de Romeu, autor ficticio creado por la pluma de Eugeni d'Ors (1949: 289-299). El diálogo apócrifo entre las criaturas, sumado a las relaciones que estas últimas tendrían con personas reales, reseña mejor cómo en dichos ejercicios de superchería la condición *sine qua non* de su existencia es representada por aceptar quedarse en un espacio híbrido, donde la realidad empírica y la ficción conviven, y atesoran, además, el mismo grado de veracidad.

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

Real Academia Española, luego transcrito en *Los Complementarios*: «Si algo estudié con ahínco fue más de filosofía que de amena literatura» (Machado, 1957: 106). Los autores ficticios se asoman en las páginas del cuaderno-borrador de Machado, de título *Los complementarios* (1957), publicado póstumo por la editorial bonaerense Losada. Dicha obra, prologada por Guillermo de Torre, alberga un «Cancionero apócrifo: doce poetas que pudieron existir», seguido de catorce poetas apócrifos, a los cuales se asocia una escueta biografía y una composición propia. Dicho cancionero se considera compuesto alrededor de 1913 y, además de la incongruencia entre el título y los personajes que luego figuran, ve desfilar entre estos últimos un tal Antonio Machado: es el quinto poeta, homónimo del escritor real y que, sin embargo, moriría en Huesca; por ende, no ha de ser confundido con el autor de *Soledades o Campos de Castilla*, como algunos erradamente supondrían. A él se le achaca la autoría de un poema de filiación simbolista, titulado «Alborada». El Machado empírico se cuela así entre sus criaturas, convirtiéndose en personaje y abarcando el terreno de la *autoficción*⁷. Abellán ha considerado que, en la producción machadiana, la creación de autores ficticios remite al significado de la palabra latina *absconditus*, en su acepción de “supuesto” o “fingido”, donde la ficción sería propia de la realidad, cuyos presupuestos no se conocen realmente, sino que se suponen y se toman por reales. De ahí que el estudioso escriba que «el mundo que llamamos real y en el que vivimos es “esencialmente apócrifo” [...] Es claro que este mundo supuesto o puesto por el pensamiento es una construcción humana o, si queremos, una *invención*» (1993: 175). Visto desde este enfoque, el ejercicio de la superchería no distaría de ser una representación relativamente fidedigna del mundo.

En 1926, en el número 35 de la *Revista de Occidente*, aparece la primera entrega de un «Cancionero apócrifo», que esta vez ve protagonizar dos criaturas: Abel Martín y Juan de Mairena⁸, ambos poetas y filósofos, entre los cuales el segundo es discípulo y contradictor

⁷ El mismo ardid lo emplearía, años después, Max Aub en su *Antología traducida* (1963), insertándose entre la plétora de poetas, considerados de “escaso talento literario”, de los cuales escoge traducir las composiciones. La analogía entre las dos obras no es baladí: se ha reconocido que el cancionero machadiano fue un cimiento para la creación de la antología aubiana (Rosell, 2011: 250). La principal distinción entre las dos composiciones radica en la heterogeneidad: Aub reúne poetas apócrifos de las más variadas épocas y procedencias, contrariamente a Machado, cuyas criaturas son contemporáneas y connacionales suyas.

⁸ Los nombres de los personajes remiten, respectivamente, al Abel de la historia bíblica, y al Don Juan. El tema del donjuanismo fue muy relevante para el autor, y es materia de numerosos discursos de su apócrifo principal —por ejemplo, el fragmento XI, titulado «Sobre Don Juan»—, además de protagonizar muchas páginas de *Los complementarios*. Aquí, en un escrito fechado en octubre de 1922, se entiende el porqué del interés de Machado hacia el personaje: habría una estrecha correlación entre Don Juan y España, más concretamente entre la actitud

del primero. Dos años después, en 1928, en la segunda edición de las *Poesías completas* aparece otro «Cancionero apócrifo», que otorga más espacio y desarrollo al personaje de Juan de Mairena, la criatura principal de Antonio Machado, además de ser su «yo filosófico [...] a Juan de Mairena le placía dialogar conmigo a solas», como admite el autor (Machado, 2023: 24). Ahora bien, como toda criatura apócrifa y heterónima, Mairena alardea una bio-bibliografía: compatriota de su maestro Martín, nace en Sevilla en 1865 y muere en 1909 en Casariego de Tapia (Asturias). Es autor de *Vida de Abel Martín*, *Arte poética*, de una colección de poemas titulada *Coplas mecánicas* y, finalmente, de *Los siete reversos*, un tratado de metafísica. El apócrifo se considera el «poeta del tiempo», pues cree que la lírica es un arte temporal, y en sus versos él consigue manifestar esta dimensión. Admite que es rasgo común de las artes la veleidad de trascender el mero momento de la creación para alcanzar la atemporalidad, o la eternidad; sin embargo, para Mairena, en la tradición literaria española serían pocos los poetas que pueden esgrimir una lograda fijación del tiempo, limitándose ellos a los anónimos autores del romancero, a Jorge Manrique, a pocos escritores del Siglo de Oro y a Bécquer. Frente al aprecio por estos últimos, el personaje se detiene en una larga y dura crítica al barroco. Para el personaje, la artificiosidad verbal que está en la base del discurso barroco solo despistaría, confundiría y engatusaría, resultando en una falta de comunicación sincera, además de alejarse de lo natural y de las «dificultades reales» (Machado, 2010: 351). Asimismo, la importancia del movimiento barroco se debería al afán de su tiempo por encasillar las formas literarias, unido esto a un empobrecimiento del alma española. Frente a esta concepción, el apócrifo considera las corrientes literarias como momentáneas, bajo las cuales fluye una sustancia en cambio permanente, y es esta última la que tiene que ser estudiada. Asimismo, en esta segunda entrega del cancionero el personaje inventa otra criatura apócrifa, Jorge Meneses, con la cual platica y discute sobre el estatus del arte y de la literatura contemporánea. En un procedimiento metaliterario, Machado —mediante su personaje— enseña las estratagemas que rigen la invención de criaturas ficticias; además, empieza a sobresalir el carácter irónico de Juan de Mairena, que comparte con su criatura Jorge

del primero y el *modus operandi* de los españoles: «Don Juan no ha nacido por accidente en España [...] Don Juan es al amor lo que el español es a la cultura, a saber: un bárbaro, una X preñada de misterioso porvenir» (Machado, 1957: 45-46). Asimismo, en 1927, junto con su hermano mayor (Manuel), Antonio Machado estrenó una composición dramática titulada *Juan de Mañara*, en la cual el protagonista se inspira en una figura real: un donjuán. En dicha composición, además, un personaje (Esteban) hace referencia a un tal Mairena, aunque este último no aparezca directamente entre las criaturas dramáticas.

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

Meneses. Sin embargo, el andamiaje ficcional no se limita a esto, doblándose en un triple artificio: Meneses es, a su vez, el inventor de la «máquina de trovar», un instrumento ingenioso capaz de racionalizar los sentimientos humanos compartidos por la sociedad y teorizarlos en literatura, en una literatura que se convierte necesariamente en comprometida. A falta de poetas que canten para la colectividad, la máquina se propone explicitar en versos las emociones compartidas por un grupo, aunque nadie, singularmente, hubiera sido capaz de componerlos. En el diálogo entre las dos criaturas se lee:

Mairena —¿Qué hacer, Meneses?

Meneses —Esperar a los nuevos valores. Entretanto, como pasatiempo, simple juguete, yo pongo en marcha mi aristón poético o *máquina de trovar*. Mi modesto aparato no pretende substituir o suplantar el poeta (aunque puede con ventaja suplir al maestro de retórica), sino registrar de una manera objetiva el estado emotivo, sentimental, de un grupo humano, más o menos nutrido, como un termómetro registra la temperatura o un barómetro la presión atmosférica.

[...] Según Mairena, el aristón poético es un medio, entre otros, de racionalizar la lírica, sin incurrir en el barroco conceptual [...]. La máquina de trovar, en suma, puede entretener a las masas e iniciarlas en la expresión de su propio sentir, mientras llegan los nuevos poetas, los cantores de una nueva sentimentalidad (Machado, 2010: 357-359).

Estas últimas palabras constituyen el final de la edición de 1928 de las *Poesías completas*, y encierran una crítica social: a través del invento del invento, Machado se aleja de la vertiente de la generación del 27 que abogaba por una literatura alejada de las implicaciones morales, enfocada en la búsqueda de la belleza formal y en la recuperación del barroquismo. Como apunta Cobos (1963: 103), en el momento de la redacción de estas líneas ha pasado tan solo un año de la formación del grupo del 27, reunido en torno al tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, y «hay gongorismo hasta en la prosa [...]. Este huracán imaginero y metafórico, huero de auténticas intuiciones, triunfo de lo puramente formal, le asusta y le irrita a Machado». Tal y como su autor, Juan de Mairena hereda la reacción a esta vertiente poética, enseñándose reacio a todo adorno del lenguaje a través de sentencias humorísticas, retruécanos y sorna, aspectos constitutivos de su forma de expresarse.

A partir de 1928, el personaje apócrifo —que, desde sus estudios, solía tener una notable propensión a llevar la contraria— no se desprende de los escritos de su hacedor: en 1934 aparecen unos *Apuntes y recuerdos de Juan de Mairena* en el periódico *Diario de Madrid*, y a partir de noviembre de 1935 puebla las páginas de *El Sol* hasta que, en 1936, es publicado por Espasa-Calpe el libro *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. Aparece así el primer texto en prosa de Juan de Mairena, que luce el nombre de

Antonio Machado en la cubierta junto al de su criatura, una estrategia bastante infrecuente si se considera el panorama de la superchería española del siglo XX⁹; y, sin embargo, rasgo propio de toda la producción apócrifa machadiana, que aparecía desvelada ya desde los doce poetas de *Los complementarios*¹⁰.

3. UNA ENSEÑANZA FILOSÓFICA ENTRE ANTINOMIAS

El volumen de 1936 se abre con un retrato de Juan de Mairena dibujado por el hermano menor de su autor, José Machado Ruiz, y seguido del título de la obra: *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. El personaje es un profesor de gimnasia y, gratuitamente, imparte clases de retórica. El volumen recopila una multiplicidad de fragmentos heterogéneos que Mairena pronunciaría a sus alumnos, extractos de sus apuntes, conversaciones que el personaje tendría con terceros¹¹, y recuerdos sobre su maestro Abel Martín. Los textos que siguen tienen una extensión variable, desde máximas o aforismos hasta reflexiones más desarrolladas que, sin embargo, no suelen exceder las dos páginas; además, tratan una heterogeneidad de temas, entre los cuales destacan la otredad, el tiempo, la guerra, la verdad, el folklore y el arte de hablar. La mayoría de los fragmentos se abren con la inserción de *verba dicendi* —como pensaba, añadía, contaba o decía Mairena—, formas que recuerdan la epífora nietzscheana del *Así hablaba Zaratustra*, obra que —entre otras— constituye la base de las reflexiones del apócrifo¹².

Desde el incipit, el aspecto que aflora a primera vista es una dialéctica indudablemente inusual por parte de un profesor de filosofía, caracterizada por su ironía, abiertas bromas y

⁹ Las principales obras apócrifas son constituidas por el ingente corpus de Max Aub, donde la superchería es casi siempre encubierta, verosímil y, por ende, creíble; análogamente, las mismas características se encuentran en la práctica apócrifa que rige el personaje de Sabino Ordás.

¹⁰ Rosell considera que el acto de insertar el nombre del creador junto al de su criatura convierte la obra en una auténtica autobiografía de un autor ficticio, pues, de esta forma, los personajes pierden su halo de misterio, rasgo constitutivo de las prácticas de superchería (2012: 135-136).

¹¹ Interlocutores frecuentes son sus supuestos alumnos Pérez, Martínez, Rodríguez, etc., todos representantes de apellidos muy comunes en España que, por ende, podrían fungir de sinécdoque para designar al pueblo español. Es preciso adelantar el esmero que Mairena pone en destacar su destinatario primario: el pueblo. Asimismo, tampoco cabe olvidar que la literatura de Machado —sobre todo durante los años de la guerra civil, en los cuales Mairena siguió publicando en cuatro periódicos y revistas— nunca dejó de ser comprometida.

¹² Tres son, principalmente, los referentes hispánicos para la prosa machadiana: Unamuno, d'Ors, y Ortega y Gasset. Por otro lado, en lo que concierne el talante filosófico, las principales inspiraciones para Machado proceden de Nietzsche, Heidegger y Bergson (Fernández Ferrer, en Machado, 2023: 33, 39-40). El personaje de Juan de Mairena reúne todas estas influencias, entretejiendo literatura y filosofía, y representando de esta forma la otra cara de Antonio Machado.

afirmaciones enrevesadas. Asimismo, con frecuencia los escritos se construyen alrededor de la conjunción adversativa «sin embargo», junto con el sintagma «de lo uno a lo otro», este último heredado del maestro Abel Martín, autor de una obra filosófica homónima. Ambas expresiones responden a una función puntual: la conjunción rectifica lo dicho anteriormente, mientras que el sintagma denota los dos términos intrínsecos en cada aspecto de la vida, diferentes entre ellos y que albergan una perpetua oscilación entre *el uno* y *el otro*.

Ahora bien, en el primer capítulo Mairena confiesa a sus alumnos su concepción de la verdad: «Señores: la verdad del hombre –habla Mairena a sus alumnos de Retórica– empieza donde acaba su propia tontería. Pero la tontería del hombre es inagotable» (Machado, 2023: 77). Además, en el último fragmento del mismo apartado, al humor se suma la contradicción: «Un Dios existente –decía mi maestro– sería algo terrible. ¡Qué Dios nos libre de él!» (80). Siguiendo con la lectura, el lector percibe enseguida que, pese a la recurrencia de ciertos argumentos, resulta muy difícil vislumbrar con nitidez las ideologías y las enseñanzas del apócrifo. Si bien cada fragmento puede resultar fehaciente —por su tono incisivo y dogmático—, ante una lectura más global, el escenario se matiza completamente, despistando al lector. En efecto, si se piensa que las reflexiones se desarrollan a lo largo de una línea continua que puede desembocar en algún punto concreto, el lector se encontrará inevitablemente —y retomando una metáfora frecuente en los escritos— en un callejón sin salida: Mairena presenta unas ideas fijas y estables sobre limitados asuntos, frente a muchos otros que son objeto de un perpetuo contradecirse. Ya a partir de las dos profesiones que el personaje cumple, se puede entender mucho de su actitud: «*No hay que educar físicamente a nadie*. Os lo dice un profesor de Gimnasia», aconseja a sus alumnos (Machado, 2023: 142). Por otro lado, su retórica —el arte de hablar bien y saber persuadir a través del lenguaje— es peculiar: no se caracteriza por el empleo de un vocabulario desueto o anticuado, sino que, al contrario, se sirve de un léxico cotidiano e informal, salvo en las ocasiones en las cuales el personaje hace referencia a un concepto específico, para el cual recurre sin dificultad al uso de tecnicismos.

En las sentencias pronunciadas por el apócrifo abundan las comparaciones entre situaciones abstractas y objetos de uso cotidiano; de ahí que, para expresar la diferencia entre dos elementos, Mairena explique a sus alumnos que «un paraguas dista tanto de ser un membrillo como de ser lo contrario de un membrillo» (Machado, 2023: 207). Una enseñanza

entendida de esta forma podría aparecer alcanzable para cualquier lector. Sin embargo, su fácil acceso es ilusorio. A pesar de que los discursos se basan en palabras de uso cotidiano, cada fragmento —en su conjunto— se enraíza en la paradoja y en una contradicción constante, en hipérboles que perjudican la concisión lingüística y la nitidez del sentido, acarreando una escritura que necesita múltiples lecturas para ser desentrañada. Así pues, el lenguaje queda sometido a repliegues, al filtro del humorismo, y a la perífrasis:

Ejercicios de sofística: La serie par es la mitad de la serie total de los números. La serie impar es la otra mitad. Pero la serie par y la serie impar son – ambas – infinitas. La serie total de los números es también infinita. ¿Será entonces doblemente infinita que la serie par y que la serie impar? No parece aceptable, en buena lógica, que lo infinito pueda duplicarse, como, tampoco, que pueda partirse en mitades. Luego la serie par y la serie impar son ambas, y cada una, iguales a la serie total de los números. No es tan claro, pues, como vosotros pensáis, que el todo sea mayor que la parte. Meditad con ahínco, hasta hallar en qué consiste lo sofisticado de este razonamiento. Y cuando os hiervan los sesos, avisad. (Machado, 2023: 93).

La misma ironía que reserva a sus alumnos sobre cómo meditar sirve, además, de epífora en otro fragmento del mismo título, estableciendo una relación intratextual entre los extractos; con todo, incluso en este caso, Mairena sesga —a través de una elipsis— esta posible continuidad y linealidad:

Ejercicios de sofística: Se dice que no hay regla sin excepción. ¿Es esto cierto? Yo no me atrevería a asegurarlo. [...] Toda excepción – se añade – confirma la regla. Esto no parece tan obvio, y es, sin embargo, más aceptable lógicamente. Porque si toda excepción lo es de una regla, donde hay excepción hay regla, y quien piensa la excepción piensa la regla. [...] Continuar por razonamientos encadenados, hasta alcanzar el ápice o vórtice de vuestro ingenio. Y cuando os hiervan los sesos, etc., etcétera (Machado, 2023: 159-160).

Además de un arte de la retórica singular, la contradicción habita en Mairena de forma sustancial, constante, y con un carácter propiamente epistemológico. El personaje vuelve con frecuencia sobre la comparación entre el hombre y el animal, que lo lleva a afirmar, por ejemplo, que el hombre es el «único animal que usa relojes» (Machado, 2023: 300), hasta considerarlo «cumbre de la animalidad» (304); en contraste con su real filantropía, resumida en la frase según la cual un hombre «nunca tendrá valor más alto que el de ser hombre» (345), y ejemplificada en el especial aprecio por el individuo común, depositario de la verdadera cultura, la popular. De la misma forma, en concordancia con cómo Mairena se había presentado ya en 1928, sus ideales sobre el lenguaje se enraízan en un rechazo a la artificiosidad verbal y en una crítica al barroquismo, abogando por un diálogo cuanto más simple, puro y transparente posible, además de asequible para cualquier componente del

“pueblo”, su primer destinatario. El desprecio hacia el adorno del lenguaje es agudizado por el humor, conllevando una lectura ligera y divertida, como se puede leer en un fragmento titulado «Amplificación superflua», que sigue así: «—Dárete el fruto sazonado del peral en la rama ponderosa. / —¿Quieres decir que me darás una pera? / —¡Claro!» (Machado, 2023: 281). Con todo, contrariamente a cuanto sería de esperar, su discurso es un vericuetos. Los razonamientos encadenados y perifrásticos que reserva a sus alumnos se entretajan con las contradicciones en los contenidos de las enseñanzas. En efecto, si bien en un fragmento — titulado «Contra los contrarios»— el profesor, retomando un aprendizaje heredado de su maestro Martín, anuncia que «nada puede ser lo contrario de lo que es» (Machado, 2023: 163), no son infrecuentes los discursos en los que, a guisa de espejo, sus contenidos se reflejan de forma antinómica. Así pues, retomando el paradigma cartesiano, ordena a sus alumnos: «*Cogito, ergo sum* decía Descartes. Vosotros decid: “Existo, luego soy”, por muy gedeónica que os parezca la sentencia¹³. Y si dudáis de vuestro propio existir, apagad e idos» (Machado, 2023: 136-137); exhortación de talante pragmático, que ve anteceder la experiencia al pensamiento y, por ende, a la duda. Sin embargo, en otro fragmento, posteriormente Mairena vuelca su sentencia, al anunciar: «Yo os enseño, o pretendo enseñaros, a que dudéis de todo: de lo humano y de lo divino, sin excluir vuestra propia existencia como objeto de duda, con lo cual iréis más allá que Descartes» (Machado, 2024: 71). Además, a este escenario desdibujado se suman los conceptos antitéticos, como el binomio estancamiento-movimiento, según el cual lo que se mueve sería inmutable por el mismo hecho de moverse, contrariamente a lo que se queda inmóvil, sujeto al cambio (Machado, 2023: 181). Como es de esperar, las figuras retóricas a las cuales Mairena recurre —y que mejor reflejan este tipo de dialéctica— son los oxímoros y la *contradictio in adiecto*, ambas asentadas en la contradicción. Prototipo de esta forma de expresarse es un diálogo que el profesor apócrifo establece en clase con su alumno Rodríguez:

¹³ El adjetivo «gedeónico» está hoy en desuso, y tampoco era de uso común en los años en que Machado escribía. El término denota algo muy simple y obvio, y Unamuno también lo había empleado en su obra *Por tierras de Portugal y de España* (1911). Además, *Gedeón* fue un semanario satírico español que circuló entre los años 1895-1912 (Fernández Ferrer, en Machado, 2023: 84-85). Hoy en día, este vocablo podría traducirse como «evidente» o «banal». Asimismo, en el argumento de este fragmento aparece otra referencia indirecta a Unamuno: de hecho, la duda sobre la propia existencia es el rasgo característico del personaje unamuniano de Augusto Pérez, quien, en *Niebla* (1914), recurre múltiples veces al paradigma cartesiano, trastocándolo y adaptándolo según el contexto.

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

M. —¿Recuerda usted, señor Rodríguez, lo que dijimos de las intuiciones y de los conceptos?
R. —Que son vacíos los conceptos sin intuiciones, y ciegas las intuiciones sin los conceptos. Es decir, que no hay manera de llenar un concepto sin la intuición, ni de poner ojos a la intuición sin encajarla en el concepto. Pero unidas las intuiciones a los conceptos tenemos el conocimiento: una oquedad llena que es, al mismo tiempo, una ceguedad vidente.
M. —¿Y usted ve claro eso que dice?
R. —Con una claridad perfectamente tenebrosa, querido maestro (Machado, 2023: I, 166).

A raíz de estas explicaciones, es claro que la voz que se pronuncia, supuestamente influyente y fidedigna —al ser de un profesor—, es en realidad poco acertada y fiable, destacando la necesidad de atención perpetua y la contingencia de cada afirmación. En efecto, cualquier atisbo de posible linealidad, ya puesto en crisis por la forma fragmentaria de las sentencias —rasgo que impide tratar un tema de forma homogénea y pormenorizada, se pierde por completo a favor de una retórica laberíntica y paradójica. Dentro de este escenario, el lector, además de asistir a complejas perífrasis que socavan la claridad del sentido global del mensaje, con probabilidad se enfrentará a una afirmación que contradice cuanto se ha dicho anteriormente. A la luz de estas declaraciones, sobresale la imposibilidad de poder sintetizar una idea nítida y definitiva de la filosofía maireniana; porque, de hacerlo, esta pondría sus raíces en un terreno con alto riesgo de derrumbarse.

Con todo, es rasgo propio del humorismo de ser poliédrico y de esconder, tras una cara de alegría, otra que acarrea una reflexión más arraigada y de la misma envergadura. De esta forma, el tono ligero y divertido del apócrifo no debe ser confundido con una ligereza carente de profundidad: detrás de sus palabras se esconde un mensaje profundo y, a menudo, entrañable, enraizado en la actitud humilde del personaje, quien es consciente de su forma de ser; de ahí que no se considere el depositario de una verdad absoluta, sino más bien «un alma siempre en borrador, llena de tachones, de vacilaciones y de arrepentimientos» (Machado, 2023: 104). Por esta razón, pone en guardia a sus alumnos de él mismo, invitándolos a desconfiar de sus palabras: «No toméis demasiado en serio. —¡Cuántas veces os lo he de repetir! —Nada de lo que os diga. Desconfiad sobre todo del tono dogmático de mis palabras» (2023: 348). Con todo, pese a la inconsecuencia lógica que dificulta el acceso al pensamiento global de Mairena, aparecen temas que se mantienen amparados en las perpetuas desmentidas. Entre estos últimos, se encuentran el tiempo y la guerra, ambos argumentos que, en una primera lectura, se construyen a través de oxímoros y paradojas.

Mairena otorga mucha importancia a la dimensión temporal del pasado, considerándola plástica y apta para adquirir las más variadas formas. En sus propias palabras: «lo pasado es algo que puede trabajarse y aun moldearse a la voluntad» (Machado, 2024: 101). Una vez más, el razonamiento subyacente a dichas sentencias suena contradictorio; sin embargo, el escenario se hace más nítido si, desenfocándose de la singular afirmación, se mira el conjunto de sus fragmentos sobre la temporalidad. Mairena considera el tiempo una dimensión dual, compuesta por un cauce que fluye e incluso puede pasar sin dejar rastro, frente a otro que se queda estancado en la memoria. Este último es definido como «pasado apócrifo», y se diferencia del primero en cuanto que, al quedarse en el recuerdo, imprime su huella en el flujo que lo sigue, donde es materia de discursos, suposiciones y hasta falsificaciones que, sin embargo, lo convierten en materia viva y persistente. Por ende, está sujeto a una infinita plasticidad, la cual el ser humano debería aprovechar y —enseñando empatía hacia sí mismo— ser capaz de corregir, reescribir y modificar dicha memoria del pasado. El recuerdo viene a ser entonces la condición necesaria para consentir dicha pervivencia, pues sin él Mairena habla, a través de una referencia proustiana, de un *temps perdu*.

Le *temps perdu* es, en verdad, el siglo del autor, visto como un pasado que no puede convertirse en futuro y que se pierde, irremediamente, si no se recuerda.

Cierto que lo pasado es, como tal pasado, inmodificable; quiero decir que, si he nacido en viernes, ya es imposible de toda imposibilidad que haya venido al mundo en cualquier otro día de la semana. Pero esto es una verdad estéril de puro lógica [...] Yo os aconsejo una incursión en vuestro pasado vivo, que por sí mismo se modifica, y que vosotros debéis, con plena conciencia, corregir [...] A este pasado llamo yo *apócrifo* (Machado, 2023: 158, 221-222).

En los años que transcurren entre 1936 y 1939, cuando España se vio dividida por la Guerra Civil, Juan de Mairena siguió publicando en cuatro periódicos y revistas: *Madrid. Cuadernos de la Casa de Cultura*, *Hora de España*, *Servicio Español de Información* y *La Vanguardia*. Como es de esperar, en estos extractos el tema más desarrollado es la guerra, denotando una imposibilidad de deslindar la literatura del contexto sociopolítico en el cual se produce. Asimismo, las voces de autor y personaje —desde siempre concordes— se unen en un unísono, y la brevedad de los escritos cede el paso a reflexiones más largas y desarrolladas, que pueden llegar a ocupar varias páginas. En estos fragmentos se agudiza, además, el destinatario ideal de las sentencias del personaje, así como su principal fuente inspiradora, el pueblo: «Escribir para el pueblo [...] ¡qué más quisiera yo! Deseoso de escribir para el pueblo,

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

aprendí de él cuando pude, mucho menos, claro está, de lo que él sabe»¹⁴ (Machado, 2024: 18). Pese al tono menos humorístico con respecto a la publicación de 1936, el apócrifo no abandona su estilo paradójico y contradictorio, pero ahora se hace ostensible que su retórica no es sino el reflejo del escenario al cual asiste, pues lo verdaderamente paradójico es guerrear para la paz (2024: 181). De esta forma, el binomio antinómico guerra-paz se convierte en el cimiento de las reflexiones fragmentarias, escondiendo tras la voz de un autor ficticio una implicación moral, una literatura comprometida, y los ideales de su hacedor:

Y vemos que la paz es algo terrible [...]. Y ello hasta tal punto que no habría excesiva paradoja en afirmar: lo que llamamos guerra es, para muchos hombres, un mal menor, una guerra menor, una tregua de esta monstruosa contienda que llamamos *la paz*. [...] El mero hecho de que haya trabajadores parados en la paz, que encuentran, a cambio de sus vidas – claro está – trabajo y sustento en la guerra, en el fondo de las trincheras [...] es un lindo tema de reflexión para los pacifistas (Machado, 2024: II, 184-185).

Ahora bien, cabe recordar que Mairena moriría en 1909, por lo que no viviría ni la Primera Guerra Mundial, ni tampoco el conflicto fratricida que dividiría su propio país. Con ello, se divisa la imposibilidad de Machado de considerar su criatura pasada o ajena a su persona, pues, en el momento quizás más traumático de su vida —después de la creación del personaje— la vuelve a recuperar para que hable por él. Este aspecto acarrea un recurso peculiar, según la forma en que los fragmentos son presentados, ya que al recurso del autor ficticio —pero verosímil y posible— se suma el artificio de un tiempo-otro, pero también posible: la ucronía. De esta manera, algunos extractos se alejan de la historia factual y la reescriben, imaginando un acontecimiento histórico que no se ha verificado, pero que hubiera podido pasar si los hechos hubiesen seguido un curso diferente. Estos fragmentos suelen estar introducidos por hipótesis del tipo “qué hubiera dicho Mairena sobre...”, como es el caso del extracto «Lo que hubiera dicho Mairena el 14 de abril de 1937», en el cual el personaje imagina, en ocasión del hipotético sexto aniversario de la Segunda República

¹⁴ Las ideologías de Mairena se enraízan en una concepción intrahistórica, evidente en el amor e interés hacia el hombre común. No son pocas las analogías entre Unamuno y Machado, tal como no era poca la estima que el sevillano nutría hacia el vizcaíno y, consiguientemente, las enseñanzas que heredó de este último. Uno de los aprendizajes machadianos resultantes de la visión del mundo de Unamuno es propiamente la abertura y la atención al otro como expresión de una conciencia comunitaria. A prueba de esto, en una carta fechada en 1904, Machado escribe al vasco: «Vd. con golpes en la maza ha roto, no cabe duda, la espesa costra de nuestra vanidad, de nuestra somnolencia. [...] No debemos huir de la vida para forjarnos una vida mejor que sea estéril para los demás» (Machado, en Cerezo Galán, 1975: 242-243).

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

Española, el discurso que pronunciaría en caso de que siguiese vigente la España republicana (Machado, 2024: 39-41).

A raíz de estos aspectos, la fragmentariedad y la heterogeneidad propias del discurso de Mairena permiten que en su personaje se refracten las ideologías que lo rigen, diferentes según el contexto de la enunciación. Esta plasticidad se construye mediante un lenguaje sesgado y humorístico, en el cual conviven simultáneamente la ironía y la profundidad, el dogmatismo y las perífrasis paradójicas. El escenario resultante de esta dialéctica no puede sino estar regido por la contradicción, siempre matizado, y en ningún momento absoluto.

4. RELATIVISMO, CONTINGENCIA Y FUNCIÓN DE UNA DIALÉCTICA CONTRADICTORIA

La idea principal que aflora desde las retorcidas palabras de Juan de Mairena va estrechamente vinculada a la concepción de la individualidad machadiana, tan sobresaliente entre las páginas de *Los complementarios*: es decir la «heterogeneidad del ser» (Machado, 1957: 24, 50-51, 127). De ahí que el desmentirse perpetuo y la forma fragmentaria remitan a la concepción que ambos autores —el uno empírico, el otro ficticio— tienen de la personalidad como de un terreno fracturado, contrastante y multifacético, donde es puro espejismo creer que se pueda acotar racionalmente. Asimismo, el objetivo de la retórica del apócrifo no se puede deslindar de la lógica y del pensamiento, pues —según las ideas del personaje— no es posible hablar bien pensando mal (Machado, 2023: 209), con lo cual el presupuesto de su dialéctica es incentivar a sus alumnos a una reflexión crítica, desgajada de cualquier noción o verdad dada *a priori*, derrumbando hasta los aspectos en apariencia más lineales y evidentes, en aras de destruir cualquier certeza preconcebida. Esta visión del mundo y del pensamiento se reanuda al propio concepto de *apócrifo*: el cual, tal como señalaba Abellán (1993), no es único de las criaturas ficticias, sino que está imbricado en el mundo, pues nada impide que un día se quiebre la «cuarta pared» y se revele que todo lo que el hombre ha tomado hasta entonces por real no era nada más que una suposición cristalizada a lo largo del tiempo. A este respecto, el propio Mairena —en el capítulo XII— recoge unas reflexiones sobre el carácter apócrifo de la realidad:

Vivimos en un mundo esencialmente apócrifo, en un cosmos o poema de nuestro pensar, ordenado o construido todo él sobre supuestos indemostrables [...]. Lo apócrifo de nuestro mundo se prueba por la necesidad de poner el pensamiento de acuerdo consigo mismo, de forzarlo, en cierto modo, a que sólo vea lo supuesto o puesto por él, con exclusión de todo lo demás. Y el hecho — digámoslo de pasada — de que nuestro mundo esté todo él cimentado

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

sobre un supuesto que pudiera ser falso, es algo terrible, o consolador. Según se mire. Pero de esto hablaremos otro día (Machado, 2023: 195-196).

El relativismo y el pensamiento crítico hacia el mundo son la exteriorización de una reflexión autobiográfica. Desde la crisis del sujeto moderno se ha asumido que el individuo —del latín *in-dividuum*, indivisible— no es, en realidad, una unidad coherente, denotando de esta forma una paradoja constitutiva humana. Como tal, no es azaroso ni asombroso que su pensamiento y su lenguaje se contradigan, se rectifiquen, se compliquen, se revuelvan contra el sujeto enunciator y arrojen luz sobre las contradicciones de su alma. El propio personaje aclara que, si bien en el estadio de la lógica un pensamiento puede ser antinómico, esto no excluye en absoluto la posibilidad de que en la conciencia del hombre aquellas dos proposiciones puedan coexistir (Machado, 2024: 79). En suma, como en un juego de cajas chinas, un autor real —entregado principalmente a las letras y cuyo otro interés es la filosofía— crea un autor ficticio, dedicado principalmente a la filosofía, pero también apasionado por la literatura¹⁵, quien se expresa de forma fragmentaria y heterogénea sobre múltiples temas que atañen a su autor-demiurgo. Todo esto se lleva a cabo a través de un lenguaje habitado por contradicciones y circunloquios, donde la coherencia y la cohesión literarias se ven sesgadas, al mismo tiempo que las ideas filosóficas concretas se difuminan. La lejanía otorgada por la alteridad del personaje, junto con el humor, hacen entonces de demarcación, acotando el espacio del pensamiento machadiano dentro del terreno de la introspección, sin por ello desembocar en un tono dogmático o en un ensimismamiento egolátrico que cante por sí mismo, actitud con respecto a la cual el autor se mantuvo siempre en guardia. Este mismo aspecto es destacado por Sánchez Barbudo, quien además aclara que a todo esto se suma cierta timidez del sevillano, que le impediría expresarse filosóficamente en primera línea:

Pero lo que se propone Machado con ese humor, creo yo, es sobre todo establecer una cierta distancia con respecto a su propio pensamiento. Y esto por varias causas: por *modestia*, esto es, porque le horrorizaba que pudiese él aparecer como un pedante y pretencioso aprendiz

¹⁵ Numerosos son los fragmentos de Mairena en los cuales aparecen referencias intertextuales e intratextuales a poemas tanto de su ortónimo como de otros poetas, y muchos son, además, los extractos que alaban autores hispánicos, como Bécquer —definido «el ángel de la verdadera poesía» (Machado, 2023: 320)— o Unamuno. La intertextualidad representa, en efecto, otro ejemplo de la heterogeneidad textual del apócrifo. Asimismo, en las reflexiones del personaje, literatura y filosofía se entretajan juntas, sin poderse realmente deslindar la una de la otra. En lo que concierne este último aspecto, Abellán considera que la vinculación con la literatura es un rasgo propio del pensamiento filosófico español (1993: 173), en efecto evidente en personalidades como Zambrano, Ortega y Gasset, Unamuno y, por supuesto, Antonio Machado.

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

de filósofo; por su real *inseguridad*, y es que, aunque ávido lector de filosofía, no se consideraba sino un «aficionado»; y también por su muy arraigado *escepticismo*, aunque fuese escepticismo «apasionado» como él mismo decía, el cual le obligaba a contemplar con reserva cualquier afirmación que pudiera parecer demasiado dogmática, incluso cuando ésta era la suya propia (1993: 160).

De esta forma, la invención de Mairena tiene una doble función, enraizada tanto en la creación de una criatura apócrifa, como en las enseñanzas que esta última promueve. En lo que concierne a la primera vertiente, se asiste a una situación casi paradójica y, sin embargo, fácilmente comprensible: Antonio Machado consigue expresarse filosóficamente justo cuando se quiebra su autoría, amparándose detrás de una identidad que no es suya, pero que le corresponde casi por completo. El reflejo del autor en su criatura se hace patente en los escritos sobre la guerra: aquí el apócrifo agudiza la importancia del pueblo como su primer destinatario, en aras de sacudir sus conciencias y despertarlas a favor de una implicación moral, aspectos que refuerzan el compromiso machadiano durante estos mismos años¹⁶. Por otro lado, en lo que concierne a la filosofía del apócrifo, esta tiene validez en su difuminación. A través de las perpetuas desmentidas, Mairena destaca la falacia del pensamiento congruente y definitivo, imposible por su propia naturaleza, pues se engendra en un hombre que no es una unidad coherente. Representando así una postura relativista, el apócrifo se erige como portavoz de sentencias que son contingentes y nunca absolutas, tal y como no es absoluta su voz, pese a ser la de un profesor. Mediante esta actitud plástica, además, incita a sus oyentes y lectores a no cristalizarse ni en una forma ni en una idea, permitiendo la oscilación «de lo uno a lo otro», según el momento personal y el contexto de la enunciación. Se entiende así que esta retórica humorística, desdibujada y que rehúye los encasillamientos e interpretaciones cerradas, encierra aun así un significado profundo: el apócrifo quiere llevar a sus alumnos ficticios —y sus lectores reales— a tener una actitud de mayor clemencia hacia sí mismos; de plasticidad, aceptando que lo más humano es desdecirse, llevarse la contraria, cambiar y, por ende, rectificarse.

5. PALABRAS CONCLUSIVAS: LA HETEROGENEIDAD DEL SUJETO MACHADIANO

Las consideraciones del apócrifo recién delineadas se vuelven a encontrar en las páginas que componen *Los complementarios*, en este caso bajo la firma del autor. En el citado discurso de

¹⁶ En cuanto a la conciencia social y la implicación política, Cerezo Galán considera que Mairena, ya desde su segunda aparición en 1928, encarna el sentimiento comunitario de su autor (1975: 271).

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

ingreso en la Real Academia Española, Machado se detiene en la infinita posibilidad de versiones que están imbricadas en un individuo y que lo habitan hasta la adolescencia; versiones que, sin embargo, se pierden al escoger *un* camino, condición que parece acotar al ser humano dentro de una sola forma, en detrimento de todas las demás posibles (Machado, 1957: 105-106). Asimismo, tras una cita de Marcel Proust, el sevillano escribe que nuestro espíritu abraza elementos para la construcción de múltiples personalidades, que serían lo suficientemente desarrolladas como la que acaba por concretarse en nuestro carácter; por ello, sigue el autor, cuando nos referimos a nuestra personalidad aludiríamos simplemente a la supuesta forma que, entre varias, conseguiría a lo largo del tiempo «llevar la voz cantante» (29-30). La convivencia de múltiples *yo*s en un único sujeto dificulta la permanencia de un pensamiento lineal a lo largo del tiempo, e imposibilita cualquier cristalización definitiva de este. De esta forma, la creación de personajes apócrifos sirve al autor para concretar su concepción del sujeto, a saber, un ser resultado de la unión entre un *tú* y un *yo* diferentes, que sin embargo resuenan en polifonía. A prueba de esto, en un apartado perteneciente a *Los complementarios* y titulado «Problemas de la lírica», Machado escribe: «Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro, aunque su voz sea para mí la voz mejor timbrada» (1957: 41). Mediante sus personajes, entonces, el autor pone de relieve la insuficiencia de una única individualidad. Como queriendo subrayar su filiación con el propio Machado, su criatura pregunta retóricamente en clase: «Pero, además, ¿pensáis —añadía Mairena— que un hombre no puede llevar dentro de sí más de un poeta? Lo difícil sería lo contrario, que no llevase más que uno» (2023: 190).

Más allá del juego constituido por la creación de autores ficticios, más allá del tono humorístico y perifrástico del personaje, se encierra una reflexión sobre la otredad constitutiva del ser humano, motor de una pluralidad de reflexiones incongruentes. A través de una filosofía y una literatura humildes y en perpetuo cuestionamiento, Mairena destaca que el objetivo de sus sentencias radica en no tenerlo, ni mucho menos en querer alcanzarlo, porque es a lo largo del trayecto que se va delineando y moldeando el pensamiento. En suma, el personaje es plenamente consciente de que, tal como cantaba su autor en los *Cantares*, el camino «se hace al andar» (Machado, 2010: 233)¹⁷.

¹⁷ El verso pertenece al Cantar XXIX de la sección «Proverbios y cantares», incluida en la recopilación poética *Campos de Castilla*. Esta última fue la segunda publicación lírica de Antonio Machado —precedida por *Soledades*—

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLÁN, José Luis (1993), «El filósofo Antonio Machado», en Pablo Luis Ávila (ed.), *Antonio Machado hacia Europa. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Visor Libros, pp. 172-177.
- APARICIO, Juan Pedro, DíEZ, Luis Mateo y MERINO, José María (2002), *Las cenizas del Fénix, de Sabino Ordás*, Madrid, Calambur.
- AUB, Max (1998), *Antología traducida*, Segorbe, Fundación Max Aub.
- AUB, Max (2019), *Josep Torres Campalans*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- BELLÓN, Rafael (1990), «Los apócrifos de Antonio Machado y los heterónimos de Fernando Pessoa frente a frente», en Antonio Chicharro Chamorro (ed.), *Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado. Vol. 1*, Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 257-266.
- CASTRO DíEZ, Asunción (2017), «Teoría y práctica del apócrifo. La poética de Sabino Ordás en la narrativa de Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino», en José María Pozuelo Yvancos y Natalia Álvarez Méndez (eds.), *Pensamiento y creación literaria en Sabino Ordás (J. M^a Merino, J. P. Aparicio y L. M. Díez)*, Madrid, Visor Libros, pp. 45-71.
- CEREZO GALÁN, Pedro (1975), *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos.
- COBOS, Pablo de A. (1963), *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética*, Madrid, Ínsula.
- D'ORS, Eugenio (1949), «Carta de Octavio de Romeu a Juan de Mairena», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11/12, pp. 289-299.
- GONZÁLEZ-PASCUAL, Guillermo (2021), «El yo en mil pedazos: heterónimos y fragmentación discursiva en la narrativa española contemporánea», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, vol. 37, n° 3, pp. 943-978.
- MACHADO, Antonio (1957), *Los complementarios*, ed. Guillermo de Torre, Buenos Aires, Editorial Losada.
- MACHADO, Antonio (2010), *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Barcelona, Espasa-Calpe.
- MACHADO, Antonio (2023), *Juan de Mairena I*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MACHADO, Antonio (2024), *Juan de Mairena II*, ed. Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Ediciones Cátedra.

, y se enmarca en la etapa noventayochista y comunitaria del autor. La primera edición de la obra vio la luz en 1912, mientras que una segunda se imprimió, ampliada, en 1917.

Beatrice Calenda (2025), «Juan de Mairena: la retórica en vericuetos de un profesor apócrifo», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 205-225.

- OLEZA, Joan (2019), «Max Aub y la escritura apócrifa», en Dolores Fernández Martínez, Joan Oleza y Maria Rosell (eds.), *Max Aub. Obras Completas. Vol. IX: La narrativa apócrifa*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- RICŒUR, Paul (1970), *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, New Haven, Yale University Press.
- ROSELL, Maria (2011), *La dimensión apócrifa de la Modernidad: la escritura de Max Aub*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Joan Oleza, Universitat de València.
- ROSELL, Maria (2012), «Spanish Heteronyms and Apocryphal Authors. Some portraits and other fictions», *Pessoa Plural—A Journal of Fernando Pessoa Studies*, 2, pp. 115-153.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1993), «Antonio Machado y su pensamiento filosófico: una síntesis», en Pablo Luis Ávila (ed.), *Antonio Machado hacia Europa. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Visor Libros, pp. 159-171.
- SWIDERSKI, Liliana (2001), «Antonio Machado y sus apócrifos: los caminos de una voz», *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 13, pp. 203-222.



EL LENGUAJE ERRANTE DE LA BOHEMIA. *NOSOTROS DOS* (1966) DE
NÉSTOR SÁNCHEZ*

THE WANDERING LANGUAGE OF BOHEMIA. *NOSOTROS DOS* (1966) BY
NÉSTOR SÁNCHEZ

ELIZA GUMULAK

<https://orcid.org/0009-0008-9007-3903>

egumulak@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: En el ámbito de la crítica literaria, la escritura de Néstor Sánchez (1935-2003) es denominada como *mala*, *hermética* o *ilegible*, pero también *mágica*, *alquímica* y profundamente *experimental*. *Nosotros dos* (1966) —la primera (anti)novela del autor argentino—, por medio de un lenguaje que alberga todas estas definiciones, narra la historia de un amor bohemio que resiste una lectura unívoca. El presente trabajo tiene como objetivo examinar los procedimientos narrativos mediante los cuales se configura la estética bohemio en el libro, más allá de su argumento. Con este fin, tras describir la naturaleza de la bohemia argentina de la época y contextualizar la publicación y recepción de su obra, a través de la técnica del *close reading* se analizan amplios fragmentos de la novela, poniendo el foco en la construcción de la temporalidad y la modulación de la perspectiva narrativa, así como en ciertas sucesiones de imágenes construidas bajo la lógica del montaje.

Palabras clave: narrativa de la indeterminación, literatura argentina, literatura experimental, montaje narrativo, ilegibilidad.

Abstract: In the field of literary criticism, the work of Néstor Sánchez (1935-2003) has been described in markedly ambivalent terms: dismissed as *bad*, *hermetic*, or even *unreadable*, yet also celebrated as *magical*, *alchemical*, and profoundly *experimental*. *Nosotros dos* (1966)—the Argentine

* Este artículo es una profundización de la investigación sobre la imagen de la bohemia en el libro de Sánchez, llevada a cabo por la autora para su tesis de grado, defendida en el año 2018 en la Universidad de Varsovia e inédita.

author's first (anti)novel— condenses within its language this plurality of definitions, narrating a bohemian love story that resists univocal interpretation. The aim of this study is to examine the narrative procedures through which bohemian aesthetics are configured in the novel, beyond the plot level. To this end, the nature of the Argentine bohemia of the time will first be outlined, alongside the context of the novel's publication and reception. Subsequently, through the technique of *close reading*, significant passages of the text will be analyzed, paying particular attention to the construction of temporality, the modulation of narrative perspective, and the arrangement of successive images according to a montage-like logic.

Keywords: narrative of indeterminacy, Argentinian literature, experimental literature, narrative montage, illegibility.

1. INTRODUCCIÓN

No sé de dónde el hábito a sentirlo todo en una sola tarde
(Sánchez, 1971b: 109)¹.

El concepto cultural de la bohemia es inseparable de la literatura errante, experimental, disruptiva, ilegible. Igual que un estilo de vida «que se aparta de las normas y convenciones sociales, como el atribuido a los artistas» —citando la cuarta definición atribuida al término por parte del Diccionario de la Lengua Española—, el lenguaje que lo expresa juega con las convenciones semánticas, sintácticas y lógicas. Una oración entabla relaciones difíciles con sus vecinas, pateas, vocífera, resiste lecturas unívocas. Deambula por callejones oscuros del sentido viva, nómada, carente —sin nostalgia— de lugar fijo. A veces, sin querer, arrastra consigo la experiencia de una época.

Desde mediados del siglo XIX, cuando la palabra *bohemia*² designaba un movimiento antiburgués, cosmopolita e idealista relacionado con el simbolismo y el parnasianismo francés —a través de su expansión y adaptación a contextos culturales diferentes, las décadas de la liberación cultural en el siglo XX y el surgimiento de vanguardias y diferentes contraculturas—, y hasta hoy en día, la literatura ha constituido un espacio de expresión de inconformidad y experimentación que desafía los modelos tradicionales. Si bien los orígenes

¹ La frase proviene del capítulo XXII de la obra analizada en el presente trabajo. La numeración de páginas se corresponde con la edición del libro publicada en 1971 por Seix Barral (Barcelona). Todas las citas del libro aparecen solamente con las páginas de la obra, sin fecha de la obra ni apellido del autor.

² El término *bohème*, que en la segunda mitad del siglo XIX aparece definido en las enciclopedias francesas como «Individu qui vit au jour le jour» (Álvarez Sánchez, 2003: 256), proviene del nombre de la región en la actual República Checa, lugar de procedencia atribuido, erróneamente, a los romaníes —conocidos por su estilo de vida nómada—. Su semejanza con la *flânerie* de los artistas decimonónicos será la causa por la que se lo usaría para referirse a un individuo o a un grupo de personas comprendidos conforme a la definición citada.

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

de la bohemia suelen buscarse en las obras de autores como Henri Murger, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine o Charles Baudelaire, que marcaron un estilo de vida al margen de las normas, con el tiempo ese espíritu —a pesar de la famosa constatación de Murger, incluida en el prefacio de *Escenas de la vida bohemia*: «Nous ajouterons que la Bohème n'existe et n'est possible qu'à Paris» ([1851] 1866: 6)— cruzó los Pirineos y se arraigó en Madrid, donde Enrique Pérez Escrich inauguró simbólicamente el fenómeno a través de *El frac azul: memorias de un joven flaco* (1864), adaptándolo al contexto español con figuras situadas entre la ambición artística y la precariedad económica. Desde Europa, el imaginario bohemio se expandió a América Latina, donde encontró afinidades con las aspiraciones modernistas de autores como Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo o Rubén Darío, cuya participación en las tertulias internacionales dejó estelas en las obras de los autores de ambos lados del Atlántico.

El principal optimismo y cierta idealización de la vida bohemia —llena de arte y conversaciones intelectuales— parcialmente cedieron lugar a temas como la pobreza y la alienación, pero esa mezcla fue lo que contribuyó a la creación del mito de la bohemia: transmitido, sobre todo, por medio de la literatura. El reflejo del mundo bohemio en el que «[e]xiste un intento de literaturizar la vida y muchos de ellos (Rubén Darío lo afirma de Sawa) estaban impregnados de literatura» (Esteban, 2017: 345); poblado además de «figuras vagabundas [que] comparten marginalidad y miseria» (Amic, 2013: 10), todavía se puede encontrar en obras publicadas en contextos diferentes décadas más tarde.

En la Argentina de los años 60, Néstor Sánchez (1935-2003) —al margen de los autores del boom latinoamericano y en compañía de otros *enfants terribles* criollos—, un *clochard* que balbucea (Piglia, 2008), practica una escritura abierta y poética que se acerca al presentimiento, la vacilación y la incertidumbre (Sánchez, 1971b: 570). Clasificada según los criterios cortazarianos como «incomunicable» (Perromat, 2014: 93), ronda lo que la crítica describiría con adjetivos como «mala» o «ilegible» (Prieto, 2016; López Parada, 2020), en tanto que mantiene una tensión entre el medio de expresión disidente y su objeto: el proceso mismo de la escritura y la búsqueda de lo indefinido, de «algo que puede ser otra cotidianidad» (Cippolini, 2016: 11) en un ambiente marginal porteño.

*Nosotros dos*³ (1966), la nebulosa historia de una relación escrita «en contra del aburrimiento de la novela en general, esa televisión del siglo XIX» (Sánchez, 1985: 101), es

³ En una entrevista de Héctor Biancotti, originalmente publicada en el número 187 de *La Quinzaine littéraire* —en mayo de 1974— y luego traducida para la revista *Innombrable*, Sánchez aclara: «El título quería ser una especie de homenaje al poema de Michaux, poema expiatorio y atravesado por la misma incertidumbre del sentido, esa

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

ejemplo de esa narrativa de la indeterminación en la que la poetización del lenguaje, la elipsis y la ambigüedad narrativa, la interiorización del discurso y la falta de cohesión temporal, son tan solo algunos de los procedimientos que generan extrañamiento en el lector y, a la vez, lo trasladan al ambiente bohemio —no solo por medio de imágenes insinuadas, sino del lenguaje mismo—. El objetivo de este artículo es comprobar esta hipótesis y demostrar los procedimientos que dificultan la lectura y consolidan el libro como uno de los mejores ejemplos de la estética bohemia de su tiempo.

2. LA BOHEMIA BONAERENSE, SÁNCHEZ Y LA CRÍTICA DE LO ILEGIBLE

Los años 60 significaban para Argentina el excepcional desarrollo de una rebeldía juvenil, alentada por la evolución de la sociedad de consumo y la necesidad de huir de las normas sociopolíticas impuestas. Aunque a comienzos de la década el país estaba marcado por huelgas, creciente inflación y surgimiento de la oposición peronista, se introdujeron nuevos modelos de vida y de expresión artística. En 1963 —el año en el que Arturo Illia empezó su presidencia—, se fundaron los Centros de Arte del Di Tella, que se ocupaban de modernizar teatro, música y otras disciplinas del arte. Si bien al principio sus miembros no tenían que plantar cara a demasiadas críticas, desde el Golpe de Estado de 1966 y la investidura de Juan Carlos Onganía, el gobierno impuso más restricciones de carácter moralista, por lo cual la situación era «menos clara que en la época de Illia» (Romero Brest, en Piñeiro, 2006: 179), en las palabras del director del instituto entre 1963 y 1969. Sin embargo, la represión de los jóvenes a causa de la vestimenta o la actividad cultural —que cuestionaba la tradición y amenazaba el poder dominante— no impidió el desarrollo del arte y de la literatura que «se separa del realismo social de los escritores de los años 30 y 40; sus personajes y su trama es menos esquemática y, sin que desaparezca la preocupación social, la preocupación por el individuo está mucho más presente» (Faletto, 1999: 114). Autores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Leopoldo Marechal y Silvina Ocampo consiguieron renombre en el marco del *boom* latinoamericano, pero paralelamente a su actividad literaria, un grupo de escritores se mantuvo al margen del canon, sin intentar tampoco demolerlo, ya que «la única Revolución era escaparse, salirse, evadirse, para reencontrarse en el lugar más impensado» (Cippolini, 2016: 9).

incertidumbre que precisamente había alimentado mis ganas de escribir» (1985: 100). Michaux había escrito el poema en 1948, tras la trágica muerte de su esposa a manos del fuego.

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

En este ámbito, destacan dos agrupaciones: Opium —cuyo miembro Sergio Mulet protagoniza la película de 1969 *Tiro de Gracia*, el clásico retrato de la bohemia porteña de los años 60— y Sunda, a la cual pertenece, entre otros, Leandro Katz, el primer traductor del influyente *Aullido* (Ginsberg, 1957) al castellano. Las dos formaciones editan revistas homónimas⁴ donde publicaron sus cuentos o poemas autores frecuentemente comparados con los *beatniks* estadounidenses: como la de «Kerouac, Ginsberg, Corso y Snyder [...] su sintaxis es ritmo, pulso, respiración agitada, improvisación, ruido, es otra música» (Cippolini, 2016: 9-10). En la excepcional antología *Argentina beat, 1963-1969: derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, el cuento de Sánchez «Las cuatro estaciones» —perteneciente al libro *Escuchando a tu hijo y otros relatos* (1963)— figura en la sección dedicada al grupo Sunda, para cuya revista escribió una de las cinco «declaraciones juradas» en calidad de manifiesto.

Nacido en 1935 en Buenos Aires —la ciudad donde desarrolló el gusto por el tango, atendiendo el salón de baile en Villa Urquiza—, Sánchez demuestra la importancia que tiene para él tanto el tango como el jazz a través de sus textos, cuyos numerosos fragmentos asemejan una improvisación de jazz para derivar en un ritmo irregular, inclasificable. *Nosotros dos* es la primera novela suya, fechada en 1964 y publicada por la editorial Sudamericana dos años más tarde. La sigue *Siberia blues* en 1967 —cuya trama otra vez transcurre en un Buenos Aires subjetivizado por la música— y *El amor, los orsinis y la muerte*, editado en 1969 tras su viaje por Chile, Perú y Venezuela. Luego, gracias a haber obtenido una beca, permanece cuatro meses en la universidad de Iowa en los Estados Unidos. En Barcelona, Seix Barral reedita sus dos primeros libros, y en 1973 publica *El cómico de la lengua*. Su interminable errancia lo guía también a París: allí se traducen sus obras al francés y él mismo traduce algunos autores al castellano. Pero en los años 70 «todo se precipita. Sánchez desaparece» (Baigorria, 2012: 84). La vuelta a los Estados Unidos lo convierte en un auténtico vagabundo; allá lleva una vida paupérrima hasta que un día su hijo lo encuentra. En 1986, Sánchez regresa a su país natal y dos años después publica una recopilación de doce relatos, *La condición efímera*, que será su última obra⁵.

⁴ Concretamente, Sunda publicó sólo un número de su revista y conformó una editorial autogestionada Sunda B. A., mientras que *Opium* era considerado más bien un fanzine literario.

⁵ El porqué de la renuncia a la escritura lo explica muy bien una frase con la cual Sánchez resume su final actitud hacia la vida —«Se acabó la épica»—, que es al mismo tiempo el título de un documental acerca de la vida del escritor, dirigido por Matilde Michanié y estrenado en 2015. Hugo Savino explica: «Lo que él llama su épica, es decir, los hechos de su vida, como dije, empiezan en algún club de Buenos Aires donde bailaba tango. Algún club de Villa Crespo» (2016: 3).

Si bien el escritor nómada sigue ocupando un sitio problemático en el canon oficial, se lo considera el partícipe de mayor renombre del ambiente bohemio de la época, ya que reúne sus dos características clave: el afán por la escritura, alimentado por las tertulias culturales y realizado en las sesiones de escribir, y el anhelo de la experiencia del mundo más profunda que rige su cotidianidad.

Iban juntos [con Victoria] a los cafés de Corrientes, pasaban noches en el bar Moderno de la calle Maipú hablando de jazz y poesía, Sánchez exaltado con alguna nueva lectura, recomendando autores, emocionado hasta las lágrimas al compartir con otros lo que descubría en las librerías del centro. Un macho tanguero capaz de llorar en público ante una frase o un solo de jazz (Baigorria, 2017: 25)⁶.

Sánchez «siempre hablaba de la escritura como una actitud que atraviesa la vida [...]». Tenía una fe muy fuerte en la palabra, en la importancia del decir» (Baigorria, 2017: 29). El novelista encontró justamente en las palabras una manera de huir de «esquemas culturales ordinarios» (Sánchez, 1985: 100), separarse de la visión tradicional del artista y procesar con una sensibilidad singular el carácter caleidoscópico de su entorno. Gracias a esto, *Nosotros dos* puede ser considerada una huella del tiempo en el que la mítica bohemia reinaba en los intersticios de la capital argentina.

Sin embargo, esa narración poco convencional fue objeto de numerosas críticas. En primer lugar, su carácter antinovelístico suscitó comparaciones con las obras de Julio Cortázar: sobre todo *Rayuela*⁷ (1963), con la que la obra de Sánchez coincide en el uso de semejantes recursos narrativos, tales como la técnica de montaje —véase Céspedes B. (1972)—, la desfragmentación del argumento, el autotematismo y los cambios de perspectiva, además del motivo de la búsqueda de lo trascendente. Al mismo tiempo, la alta concentración de estos elementos en *Nosotros dos* causó que la crítica se refiriera frecuentemente al libro como “hermético”. Rita Gnutzmann (1992), en su estudio sobre la influencia de *Rayuela* en ciertos textos argentinos, expone las ideas de David Viñas acerca de este tema⁸, quien acusa la postura de Ricardo Piglia, Néstor Sánchez, Aníbal Ford, Ricardo Frete, Germán García y

⁶ Victoria Slavuski, casada con Sánchez entre los años 1963-1969, perteneciente al grupo Sunda.

⁷ A modo de ejemplo, la frase «dos que dejan de verse como si se fueran a dormir a piezas diferentes y tuvieran trescientos años para reencuentros casuales, los mínimos actos durante trescientos años para entonces aparecer al mismo tiempo en esa esquina, en ese colectivo al atardecer» (p. 87), que describe la separación del narrador de su amigo Santana, es como una variación de los encuentros imprevistos de Horacio Oliveira y La Maga. Además, las referencias al escenario de la primera parte de *Rayuela* —«Ahora, a partir de esa escalera, tampoco se podía declarar entre lágrimas por ejemplo que desespero, que empiezo a pasar hambre en París» (p. 66); «cruzábamos juntos el Riachuelo en los trenes de máquina, yo miraba el Sena» (p. 120)— no encajan ni en el tiempo, ni en el espacio de la novela de Sánchez, pero es casi imposible resolver el objetivo de estas alusiones.

⁸ Gnutzmann se refiere al ensayo de Viñas «Después de Cortázar: historia y privatización», publicado en 1969.

Manuel Puig —entre otros—, desde una excesiva interiorización del texto y la consecuente alienación de la perspectiva sociopolítica. Otros defectos de los escritores incluyen: «arrinconamiento creciente, abdicación de todo proyecto modificador, desinterés, exaltación de la intimidad, separación, alejamiento exacerbado hasta, por fin, enclaustramiento y encierro total» (Viñas, en Gnutzmann, 1992: 651).

Si bien es verdad que en la novela de Sánchez casi no se habla de la política, el mismo Cortázar —a pesar de coincidir con las críticas mencionadas— siempre enfatizaba el apoyo que le daba al autor de *Nosotros dos*. Su punto de vista lo expresó, por ejemplo, en una de las cartas destinadas al editor Paco Porrúa, citada por Hugo Savino:

En cuanto a Néstor Sánchez, también me alegro de que salga su libro, aunque lamento que no le haya metido mano más a fondo; los cuelloduristas, los consagrados, los robertogustistas y los enchufistas de la literatura lo van a agarrar por sus lados flacos y será una lástima. Pero lo bueno del libro es tan bueno que al fin y al cabo no importa demasiado que de a ratos se salga de la pista (Sánchez, en Savino, 2016: 4).

El lenguaje de la obra fue precisamente lo que atrajo al autor de *Rayuela* y suscitó opiniones como la de ser «una de las mejores tentativas actuales de crear un estilo narrativo digno de ese hombre» (Gnutzmann, 1992: 652), aunque la actitud de ambos hacia el concepto de la novela concordaba solo parcialmente:

en contra de la definición de diccionario de Cortázar (estilo: «manera peculiar que cada uno tiene de escribir o de hablar, esto es, de expresar sus sentimientos»), Sánchez se burlaba de todo aquel que dijese que era un «novelista» y proponía un tipo de novela que fuese como poesía abierta a cierta franja que media entre lo que uno sabe (o cree que sabe) y todo lo que pertenece a la ansiedad de volverse otra cosa. Por improvisación. Por eso, más que un «estilo Néstor Sánchez» parece haber un modo, una forma de tocar (de tocar la frase, como en el jazz) (Baigorria, 2017: 23).

En una entrevista del año 2000 para la revista *La Idea Fija*, Sánchez proporciona una explicación de semejantes opiniones al reconocer que su falta de relación con cualquier tradición literaria fue una de las causas de su mala recepción por parte de la crítica, y añade: «A mí me obsesionaba lo lumpen, palabra que sufrió una especie de degradación. Ahora *lumpen* es un insulto, pero en mi época tenía una connotación no conformista» (Sánchez, en Savino, 2016: 3).

En cuanto a estas influencias, Walter Cassara explica que «Sánchez se proclamaba un seguidor de la Generación *beat* y decía escribir bajo el influjo de las técnicas de improvisación del jazz y el automatismo surrealista» (2012: 46); e indica que su «esoterismo» consistía en «una necesidad de preservar la palabra escrita del filisteísmo, cualquier forma de filisteísmo, llámase crónica, ensayo o cuento» (43). También afirma que «las novelas poemáticas de

Sánchez podrían, en buena medida, resultar afines a los preceptos estéticos del *nouveau roman*, pero están mucho más cerca de la alquimia creativa» (46), y compara su escritura con los cuadros de Mark Rothko, Barnett Newman o Clyfford Still.

Una observación parecida se encuentra en el análisis de Savino, que menciona a Jack Kerouac, Alfred Jarry, Jacques Vaché, Leopoldo Marechal, René Daumal y George Gurdjieff como fuentes de inspiración para el autor de *Nosotros dos* —junto con el zen, el tango y el jazz—, aunque señala que no era algo que entusiasmará a los lectores. Teodosio Fernández Rodríguez alega otra opinión sobre el escritor: «Para Donald Shaw, Néstor Sánchez continúa la novela metafísica de Sábato o Cortázar, y sus obras “expresan una visión de la vida en términos de una peregrinación a través de lo casi incomprensible hacia una meta intensamente anhelada, pero sólo vagamente definida”» (1985: 173).

El fragmento citado apunta al núcleo del problema que tiene que afrontar el lector a la hora de descifrar la historia. Para resolverlo, es imprescindible analizar los momentos clave de ese vagabundeo narrativo hacia «una meta intensamente anhelada» que, similarmente a otros textos del autor, pone en relieve «el proceso de escritura, entendida como un modo de conocimiento en constante devenir y, por lo mismo, sujeto a la experimentación» (Cruz y Oliver, 2024: 46).

3. DEJARSE ARRASTRAR Y OPONERSE: EL LENGUAJE AMBIGUO DE *NOSOTROS DOS*

En su clásica obra *Lector in fabula* (1979), Umberto Eco observa que «el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría» ([1979] 1993: 76). Los rasgos mencionados hasta ahora sobre la escritura ambigua de Sánchez parecen converger en un aspecto: todos dificultan la tarea atribuida al lector. La temporalidad confusa, los cambios de perspectiva narrativa y las digresiones que entrelazan diferentes imágenes son elementos que, sometidos a un examen minucioso —y necesariamente fallido, aunque se pretenda lo contrario—, pueden revelar la naturaleza bohemia del texto en el nivel del lenguaje, acercando al lector a un mundo caótico, pero creativo.

En primer lugar, con el fin de resumir la trama de la novela de manera cronológica, se comenzará por analizar la cuestión de la temporalidad. La reconstrucción del orden en el que sucedieron los hechos presentados por el narrador constituye el mayor desafío de la lectura, ya que «[e]n realidad no se detallan acontecimientos sino que se insinúan y se ofrecen

fragmentos» (Gnutzmann, 1992: 652). En resumen, la novela abarca el tiempo desde la niñez del narrador hasta la situación en la que se encuentra en el momento de construir el discurso narrado, aunque la mayoría del argumento consiste en la evocación de ciertos recuerdos que aparecen intercalados con los apóstrofes a Clara —la expareja del hombre, la otra mitad del *nosotros dos*—, a su amigo Santana y a sí mismo, junto a las descripciones de su entorno. Así, a lo largo del texto se pueden encontrar referencias a varias etapas de la vida del hombre, dispuestas en orden no lineal.

Las primeras reminiscencias al pasado más lejano del narrador se encuentran en el tercer capítulo, introducidas por la mención de un día en el que terminó el colegio y de una niña de la cual se enamoró, aunque hace dudar al lector con respecto a quién fue ella: «mis ganas de correr a sentarme en el cordón de la vereda frente al colegio de mujeres [...] porque allí estaría sin duda ella, la eterna buscada hasta hoy en todos los cordones que después fueron parques, y manera de bailar, y *Para alentar una nostalgia y otros poemas*» (p. 23).

La enumeración de las actividades que luego marcarían su relación con Clara puede sugerir que ya se trataba de ella, aunque en otro contexto también se refiere a Laura, que era su primer amor «durante el segundo año en el normal, lejos de alguna prueba de matemáticas» (p. 35). De todos modos, este sería un ejemplo que permite ver la sucesión del tiempo —que abarcaría unos cuantos años—, dado que evoca situaciones que tendrían lugar (cronológicamente) más tarde.

Después de esta frase, el hombre vuelve a relatar su juventud. A esta pertenecían, entre otros, Mabel y Momo: con ellos iniciaba su vida bohemia, en la cual irrumpió la muerte del padre y la necesidad de trabajar en una oficina de ferrocarriles. Curiosamente, los únicos diálogos en el libro son los del padre sobre su cercana muerte con Anselmi, un compañero de trabajo, y la primera conversación del narrador con Santana acerca del baile, la situación que resulta ser crucial para el desarrollo del personaje principal. El tiempo de este segundo diálogo está definido: «Se habían conocido unas pocas horas antes en el club de Villa Crespo» (p. 45); pero al mismo tiempo se alude a la posterioridad, mediante los fragmentos «Y Santana con ese gesto [...] que sería después el de siempre» (p. 45), y «Mucho tiempo después el chico le recordaría los detalles en una madrugada de verdadera conmoción [...] cómo esa primera noche, en cambio, se había acercado a la pista del baile» (p. 45). Así, comienza la época de una amistad que notablemente influiría en el narrador, ya que después de enterarse de la muerte de Santana, el hombre se plantea una pregunta: «¿Qué te llevaste de mí al sur, Santana?» (p. 101).

Durante esa etapa, vive un año con la Polaca en Flores y luego con Irene, hasta que las dos caen presas, por lo cual Santana emprende su último viaje. Tras ese giro en la vida, el narrador alquila «una pieza en Congreso» (p. 107). Es entonces cuando conoce a Clara y empieza una nueva fase de su errancia. Sin embargo, la ayuda de la mujer en cuanto al arrendamiento de un nuevo apartamento cerca de su «casa en un edificio en ruinas» (p. 111) no le impide entablar otra relación, esta vez con Thelma. Finalmente, superada la incertidumbre, el narrador y Clara vuelven a estar juntos, se mudan a Banfield, se casan y tienen un hijo. Después de cuatro años, se separan y el narrador se va a Uruguay donde pasa un mes. El momento del discurso tiene lugar unos días tras su regreso de Uruguay.

Ahora bien, la reconstrucción cronológica de los hechos implica una estrategia de lectura orientada a construir significaciones en base a los marcos temporales disponibles y las semejanzas entre las descripciones de ciertas escenas. En algunas ocasiones, los sucesos se repiten con casi las mismas palabras, aunque estén situadas en contextos distintos. A modo de ejemplo, se pueden comparar dos recuerdos de uno de los encuentros con Clara: por un lado, «Y al atardecer que te llevé por primera vez a la amueblada de Bouchard (con la ropa puesta te mostré el río por la rendija de la persiana sujeta con alambre), me dijiste humildemente que te gustaban las flores del papel de las paredes» (p. 12); y por el otro, «vos que tironeás una punta del papel floreado de las paredes a dos semanas del club social de Caballito, [...] y yo que te llamo desde la persiana sujeta con alambre, por el único intersticio, sin atreverme a otra cosa, te muestro el resplandor del río» (p. 109). En el discurso, ambas menciones están separadas por gran número de referencias a otros acontecimientos y, entretanto, el relato avanza notablemente en el tiempo.

Esta estrategia subraya no solo la relevancia que tenían aquellos momentos para el narrador, sino también revela la soltura en la manera de exponer el argumento. En ambos recuerdos, el orden está revertido. En el primero, la mención del «papel floreado» aparece en segundo lugar, tras nombrar el sitio donde se encontraban y describir el hecho de haberle mostrado el río a Clara. En el siguiente, es al revés, y además, al «papel floreado» se lo llama «flores del papel». Igualmente, en la referencia al hecho de mirar el río, en el primer caso, al principio se habla de la acción («te mostré el río») y luego añade que fue «por la rendija de la persiana sujeta con alambre», mientras que el otro recuerdo cambia el orden. También la primera mención parece ser más íntima, ya que a la segunda se agregan los pronombres personales tónicos. Y por encima de ello, difiere incluso la temporalidad: la primera vez se habla únicamente de la tarde cuando fueron a la amueblada, y la segunda se fija en el período

que transcurrió desde su primer encuentro. Asimismo, resulta que al narrador se le grabaron en la memoria ciertos elementos del acontecimiento, y lo invoca cambiando algunos detalles.

Para el lector, la existencia de estas zonas de indeterminación imposibilita la reconstrucción completa de la historia, lo que se corresponde con el funcionamiento del recuerdo en sí. «[Q]uien recuerda lo hace desde el presente y mira al pasado en un intento más bien creativo, ficcional», observa Romero Aguirre (2010: 51), después de lo cual cita las palabras de Maurice Merleau-Ponty (2000): «la conciencia que ahora tengo de mi pasado me parece que recubre exactamente lo que éste fue, este pasado que yo pretendo volver a captar no es el pasado en persona, es mi pasado tal y como ahora lo veo y tal vez lo haya ya alterado». (Merleau-Ponty, en Romero Aguirre, 2010: 51). En este sentido, es lógico que la misma situación se describa con palabras y matices distintos, ya que es condicionada por una perspectiva distante. Esto puede generar en el lector una sensación tanto de inestabilidad y desconfianza como (quizás) de comprensión, por asemejarse con el mecanismo imperfecto de la memoria.

Un efecto parecido se puede observar en las reminiscencias a la separación de los protagonistas: «me lo ocultaste sistemáticamente desde el club de Caballito hasta la tarde sin lágrimas y con el hijo en el andén de Retiro; más de cuatro años, Clara, entre los dos extremos, todo lo recorrido hasta este quinto piso» (p. 14); «Creo que no mucho después que el guarda te ayudó a subir desde el andén de Retiro y llevabas el chico y me volví se diría de los cuatro años con vos antes de que partiera el tren» (p. 20); «Clara, la misma que a partir de un andén tiznado de Retiro, con un hijo mío dentro de la pañoleta, aprendería a irse sin que quedaran reservas, a ordenar tu desfigurada vida sin mí» (p. 112); «Ya dije que el guarda te ayudó a subir al tren porque llevabas un hijo de ambos metido en la pañoleta, que a partir de ese mismo momento me volví y pude dar los primeros pasos» (p. 127). Gracias a las menciones de la primera cita es posible definir cuánto tiempo duró la relación de los protagonistas, ya que se comentan las situaciones tanto de su primer encuentro como del momento de la despedida, y la segunda frase lo confirma. En esta, el uso del verbo *irse* —en forma impersonal— supone que se habla de la mujer en tercera persona, aunque justo después el narrador se refiere directamente a ella («tu desfigurada vida»). En la frase siguiente, es él quien se va, así que aparece como actante; mientras que en la anterior, toda atención se centra en Clara. En comparativa, las dos primeras menciones carecen de una distinción tan visible. Siempre se repiten los mismos elementos: los tres protagonistas y el andén o el tren, más el hecho de haberse ido el narrador y empezar una nueva fase de vida.

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

Si se considera que estos saltos cronológicos en realidad crean nuevas líneas temporales⁹, en vez de desviar la principal —la del discurso—, las diferentes maneras de describir los hechos pueden funcionar como capas que, superpuestas, revelan más detalles de la imagen que por separado, o todo lo contrario: se contradicen, imposibilitando el surgimiento de una imagen clara. En Sánchez, se alternan ambos mecanismos. A modo de ejemplo, la alusión al ya mencionado primer baile de los dos en el club social de Caballitos también aparece en otros fragmentos, aunque el primero no haga referencias exactas al momento de la historia y solo se puede suponer que ya pasó un tiempo desde que los personajes se conocieron: «Lo cierto es que también habías llegado a un gusto singular en el baile, algo de iniciada en el acto de dejarte estar en los brazos y ofrecer la cara como una vieja corrompida» (p. 14); «levantaste primero los ojos y fue un instante, llegaron tus brazos, te dejaste estar en los suyos y él con todo esperó sin moverse, fuiste acomodando los pies entre sus pies, apretaste la mano» (p. 106). Evidentemente, la segunda descripción es más detallada, y el uso de tercera persona parece dar sensación de que el baile estuviera siendo grabado por una cámara, mostrando sucesivamente las partes de los cuerpos y los gestos, lo que sugiere un tipo de iniciación —que podría ser tanto en el baile de tango en general, como en el baile en pareja con el narrador—, mientras que la primera presenta a la mujer como una bailarina experimentada. Tal manera de presentar los hechos demuestra que la historia está contada desde el final: no solo en el nivel del discurso, sino también en cuanto al aspecto temporal —desde las mismas anacronías incongruentes—.

Sin duda, todas las imágenes citadas que se repiten a lo largo del texto añaden a la sensación de la circularidad del tiempo y ponen énfasis en la importancia que ejerció el pasado con la mujer en el narrador. Pero esta circularidad evidencia, también, «un deseo de exploración del lenguaje y de juego con el significante» (Rouxel, 2017: 3), al tratar los mismos símbolos y escenas de maneras distintas y desde un tiempo discursivo diferente: esto es, desde un origen y una motivación diferentes. Además de esas múltiples versiones de imágenes del pasado —esparcidas por el texto—, abundan fragmentos en los que se ve el repentino paso de una temporalidad hacia otra. Obsérvese el siguiente ejemplo:

[M]e vestía para la cita con la cajera de la editorial. Estoy sentado en la cocina de Banfield [...]. Todo ese otro día por las piezas altas controlando tus movimientos y de improviso escribo una carta con muchas precauciones donde le digo a ella —la misma— que desde

⁹ Siguiendo, una vez más, los planteamientos de Romero Aguirre, esta vez con referencia a la teoría de Mieke Bal: «Como observa Bal, el recuerdo no sería una desviación cronológica *in stricto sensu*, pues crea una línea de tiempo diferente, completamente nueva» (2010: 50).

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

hace años no pienso más de cuatro o cinco pensamientos para no pensar, [...] que preferí quedarme todos esos días para controlar cada uno de tus movimientos (p. 122).

Lo que podría parecer una rememoración cotidiana del pasado con Clara se convierte súbitamente en la actualidad, aunque todavía se habla de la situación que tuvo lugar hacía unos años, cuando Clara empezó a parir. El narrador profundiza aún más en el recuerdo («desde hace años»), pero al utilizar el tiempo presente se introduce una sensación de inmediatez en la historia contada. Incluso el hecho de cambiar el receptor —primero se dirige a la mujer, mas luego habla de «ella»— desestabiliza la narración, puesto que —a pesar de señalar que es «la misma»— no es posible verificar a quién estaba dirigida la susodicha carta. En lo que sigue al fragmento citado, hasta el final del capítulo el narrador vuelve a usar pronombres en segunda persona, lo que resalta la mencionada intromisión, generando dudas acerca de la situación descrita.

Más incoherencias temporales se observan en la escena que sigue a una fiesta organizada para celebrar el regreso del narrador desde Uruguay. El hombre intenta a limpiar la habitación, pero se distrae con el recuerdo de Clara y traslada al lector al pasado, a modo de *flashback* o analepsis:

[B]usqué restos de pan en la cocina y me llevé la pava al reflejo: como en los malos tiempos tomé mate contra la náusea envuelto en una radio ajena. Llegaba con toda nitidez desde la terraza de Clara Bow, la chica que veo jugar cada tarde a las estatuas y los gestos, que ni siquiera se inmuta cuando me quedo mirándola [...] Ahora permanecía apoyada con los codos en la mesa de mármol, observándolo a él repetir el solitario y escuchar la portátil con detenimiento. Pensé durante mucho tiempo en ese hombre de tricota de dos lanas sumergido en su domingo, en ella con las estatuas invadidas dentro del tapadito marrón que apenas le llega a las rodillas. De pronto eras vos, Clara, era la casa honda de Olavarría (pp. 30-31).

Al fragmento lo sigue una descripción de los momentos vividos con la mujer, después de lo cual el lector vuelve al momento (presente) del discurso: «Sólo un domingo a la tarde con la pava a la rastra» (p. 32). Luego se retoma el asunto del noviazgo. Acá el flujo de la conciencia lo despierta la música que le llega al hombre desde otro apartamento. Esto, a su vez, lo provoca a observar a la vecina que le recuerda a Clara, pero la perspectiva desde la cual se narra la situación cambia. El hecho de usar el nombre de la actriz que veía en los cineclubs con Clara es otra particularidad del fragmento, que puede derivar de la semejanza de ambas mujeres o de la simple presencia del recuerdo. Además, en la frase siguiente se introduce una confusión con las palabras «lo mismo que Clara Bow», que implican que se refiere a otra persona, y cuando la describe en el presente —aunque todavía comprendido en el pasado, por el uso del tiempo imperfecto del verbo—, cambia la perspectiva a la de la

vecina y se mira a sí mismo, finalmente mezclando dicha imagen con la reminiscencia de la mujer.

Como puede observarse, además de los saltos en la temporalidad, los cambios de perspectiva amplían el abanico de posibilidades interpretativas sobre la novela. Tal característica coincide con las ideas de Sánchez, quien despreciaba la narración convencional y realista, lo que confirma la estructura del libro, ya analizada por Rita Gnutzmann:

[A] pesar de su brevedad es una novela muy compleja, dividida en 26 capítulos numerados, sin títulos. Trece de ellos están escritos en primera persona, seis en tercera y tres en la segunda, un «tú» autorreferencial; dos capítulos mezclan la primera y la tercera persona (18,25), otro la tercera y la segunda persona (19) y por último, en el capítulo 21 se mezclan las tres: «se encerraba en la pensión a leer... ese empuje tuyo (del emisor) hacia delante... él cruzó despacio la pista... aquel desprecio por todo lo que nos concernía, me burlaba de mí mismo (1971: 106 s.)» A estos cambios de pronombres se unen las experiencias en diferentes tiempos y espacios (1992: 652-653).

Aunque prevalecen capítulos narrados en primera persona, el primer desvío de esa práctica notable se exhibe ya en el cuarto capítulo—«[y] a los pocos días de rondarlo supo que eran siempre las mismas caras, gente silenciosa sin ninguna necesidad de él» (p. 25)—; lo cual continúa en el sexto, cuando el hombre rememora algunos amigos suyos y el hogar de la época de juventud. Sobre la base de estos dos ejemplos, se puede inferir que el emisor sale de su perspectiva natural cuando está rodeado por cualquiera que no sea Clara, ya que habitualmente cuando ella aparece en el relato, este se cuenta en primera persona. La mujer podría ser percibida como parte del protagonista, o incluso un reflejo imperfecto de su propia personalidad, de lo cual el narrador se da cuenta en ocasiones, cayendo así en la desilusión. Confiesa este incluso que ambas perspectivas jamás podrían coexistir: «y siento que ya nunca podrás entenderme, que no somos lo mismo» (p. 112). A pesar de esto, luego confirma su inevitabilidad, subrayando que era ella quien de cierta manera condicionaba su existencia: «eras un poco dueña de mi biografía indefectible» (p. 115). Sin embargo, en el capítulo XXI, se menciona un encuentro —probablemente de los dos, porque no se dan ningunos nombres— en una librería. Es difícil definir de quién se trata, porque —como se ha dicho— la mayoría de las veces que el narrador habla de Clara se dirige directamente a ella, y en el fragmento que sigue esta regla no se respeta: «y él siempre tentado a llevarla del hombro: “esta calle, un río para mí”, era ella la que contaba con sus silencios y parecía estar sola, la

que se iría sin nada de él porque lo único que tenía para ella era ese caminar arriba de zancos¹⁰ esquivando la gente y perderla y volver a encontrarla» (p. 104).

Además, no hay un solo receptor: lo es tanto Clara como Santana y el mismo narrador. La incertidumbre en cuanto a la identidad de este último se instala por medio de frases como «[e]ra el otro el que seguía en los ojos claros de Irene»¹¹ (p. 72), en la que el hombre se refiere a sí mismo; o «una muerte mía insignificante en el sur» (p. 109), donde el lector sabe que en realidad se trata de la muerte de Santana. Aún más confusión es provocada por la escena de la despedida entre ambos hombres, cuando cambia el referente del pronombre *vos*. Una vez lo es el narrador, y otra Santana, como en el siguiente ejemplo:

sólo te dijo cuando le llevabas la valija por el hall que se iba para el sur [...] ¿Recordás? Se iba algo tuyo, te ibas al sur adentro de un impermeable y con la cara hinchada: esa visible dificultad al caminar. Te acomodabas después del lado de la ventanilla sin saber qué decir [...] te quedabas abajo, en el andén [...] Le pasaste la valija por la ventanilla, la agarraste desde adentro con la tela adhesiva cruzándote la frente y lo viste pasar una primera vez a no más de dos metros de vos (pp. 87-88).

Acá las dos perspectivas se funden, aunque la del narrador siga siendo dominante. El recurso ya es más que una hipálage, debido al reemplazo de Santana por el narrador y viceversa. En otra ocasión, este último se imagina a su amigo en el tren y lo describe de una manera tan detallada que genera una sospecha en el lector, la cual apunta a la parcial ficcionalidad del recuerdo. El *vos* autorreferencial también lo aplica para hablar del tiempo con la Polaca (capítulo doce) o para hacerse reproches después de haberse enterado de la muerte de Santana (capítulo diecinueve).

El dinamismo que deriva de esas técnicas no impide concebir el texto como un largo monólogo debido a su carácter introspectivo, y al espacio limitado que se dedica a las voces o las descripciones del resto de los protagonistas. En este sentido, el texto se acerca más a la narrativa poética, y dicha opacidad puede depender justo de esa «tendencia a la autorreflexividad de la escritura poética, dimensión que constituye a menudo el origen de la ilegibilidad» (Rouxel, 2017: 4). A ratos semejante a un ejercicio de escritura automática, el texto está repleto de imágenes confusas, nacidas de la falta de restricción lingüística. Una de las justificaciones de tal (des)estructuración la proporciona el autor, definiendo su tipo de escritura favorito como una que «no sólo requiere ese pequeño conjunto de imágenes en

¹⁰ El narrador ya señalaba que era muy alto, y por eso se deduce que se trata de él mismo, más aún dado que el relato siguiente —también en tercera persona— trata de lo que hizo tras haber conocido a Clara.

¹¹ Una constatación que, por cierto, se repite en ese mismo capítulo: «el último brillo del otro en los ojos claros de Irene» (p. 73).

apariencia irrelacionables más la inclinación hacia un ritmo que no se improvisa, sino la garantía de una incertidumbre previa y nunca resuelta» (Sánchez, 1971b: 571). En cada capítulo del libro se pueden encontrar fragmentos que generan dicha incertidumbre y extrañamiento —independientemente de la cronología confusa o los cambios de perspectiva narrativa—, por lo cual es de interés para la presente investigación analizar al menos uno de ellos, con el fin de comprender mejor el funcionamiento de la estética bohemia en el texto. En este caso conseguida, también, por la obra de montaje: una técnica que abarca «superponer, yuxtaponer u oponer dos representaciones que entre sí no guardan relación, pero que, por un proceso síquico natural de asociación, el lector o espectador integra» (Céspedes B., 1972: 113). El siguiente ejemplo proviene del segundo capítulo:

Resistí, Clara, anduve a la tarde por la playa entre mareos y chuchos de frío (ese giro de lo imprevisible por primera vez), tirando entonces de un telón a un verano de distancia, del telón lentísimo para cubrir finalmente la cama de dos plazas que compramos en el remate de Banfield a varios días de casarnos, al año el cochecito en movimiento en el humo de la cocina del fondo, la manera si se quiere diáfana en que volviste a «Griseta» después de las ocho de la mañana con el suéter celeste entonces desteñido, un resplandor azul desde la banderola opaca hacia donde tiraba el humo y vos se diría asomada por el cuello alto a la pileta de azulejos, la canilla con agua muy escasa bajo el alero de zinc (p. 19).

La situación narrativa alude a la estadía del hombre en Uruguay: un período nefasto, deduciendo de la palabra «resistí» y la mención de la enfermedad¹². Entre paréntesis se intercala una observación inesperada, ya que no se sabe exactamente si el «giro de lo imprevisible» se refiere a su condición física empeorada u otro aspecto. Aún más interesante parece ser la metáfora del telón: quizás sea el equivalente del pasado vivido con Clara del que el hombre se acuerda un año más tarde, aunque también el hecho de tirar del telón puede anunciar la transición hacia otra idea. Además, le parece «lentísimo», a lo mejor como un resultado del viaje difícil a Uruguay y la separación de Clara, que subjetivizan el paso del tiempo.

Esta escena cambia en la de la pieza de ambos, y rápidamente se la sitúa en un espacio-tiempo que se extiende a más de un año, por el hecho de haber comprado una cama y un coche en espera de su hijo —del cual se vuelve a hablar en la novela—, y se indica que se trata de una mañana, como opuesta a la tarde en Uruguay mencionada al principio del fragmento. El cochecito en movimiento sugiere que el niño ya había nacido y uno de los dos intenta dormirlo en la cocina llena de humo de cigarrillos. Luego viene la sensación de

¹² Lo confirma, también, la frase anterior a la citada: «Dos días [...] sumergido en sábanas como trapos con casi treinta y nueve de fiebre» (p. 18).

Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

transparencia¹³ en el acto de escuchar el tango por la mujer, afianzada por la decoloración del suéter y contrastada con la banderola opaca¹⁴. La mención del color celeste tampoco es casual: no solo armoniza con el ambiente de la pieza y con la luz que llega por la puerta cerrada, sino también —en otra ocasión— permite identificar a la mujer cuando no se menciona su nombre. Las expresiones «si se quiere» o «se diría» denotan la existencia de un receptor diferente de Clara y la necesidad del narrador a la hora de elegir palabras adecuadas para contar la historia¹⁵. Las imágenes se suceden como si fueran planos filmicos separados, aunque la reminiscencia de la mujer asomada a la pileta se parece incluso más a un comentario en vivo —por lo detallado que es—.

Los adjetivos que igual podrían usarse para hablar de agua o vidrio —diáfano, opaco— cobran más sentido en cuanto a la primera posibilidad, cuando al final del fragmento citado se acumulan los objetos relacionados con el agua —pileta, canilla, alero—, subrayando su escasez y cierta limitación, al contrario de un río o un mar. La preferencia de esta opción puede proceder de la influencia que tiene en el narrador el tiempo presente, en el cual se encuentra a la hora de evocar esa situación. A pesar de que el momento del discurso empieza varios días después de su vuelta de Uruguay, unas páginas más tarde se rememora el viaje en barco, usando verbos en tiempo presente: «me quedo agarrado con las dos manos a la baranda de la popa» (p. 16); «[f]rente al mismo río que tengo toda la noche debajo iluminado por el vapor de la carrera» (p. 17)¹⁶. Como la escena descrita en el fragmento tiene raíces en ese estado del narrador, las posteriores asociaciones con el agua también pueden ser vinculadas al motivo de su viaje en el barco.

La frase analizada esboza varias imágenes dispares, pero es posible entender la secuencia de esas reflexiones. Si se asume que la perspectiva desde la que se forma el recuerdo es la del narrador enfermo y en el destierro, la libertad de las asociaciones queda parcialmente justificada, pero no se puede olvidar que ese punto de vista es también recordado —por el narrador que se encuentra en el quinto piso, en el momento del discurso— en una suerte de estructura de cajas chinas. Una vez más, esa técnica ahonda el monologuismo del relato.

¹³ En otras ocasiones se subrayaba la «ausencia de aristas» (p. 31) de la mujer, pero era más bien una característica trasladada de la descripción indirecta de Clara Bow en una escena de película muda.

¹⁴ Según el diccionario de americanismos, en Argentina la palabra «banderola» puede significar una pequeña ventana rebatible o una situada encima de una puerta.

¹⁵ Lo confirman otras expresiones que se repiten a lo largo del texto, como «mejor dicho» o «se diría».

¹⁶ Era llamado *carrera* el trayecto entre Montevideo y Buenos Aires.

El visible desorden en el argumento también puede ser asociado con el ya mencionado motivo de agua, sobre todo en forma de río que —igual que las palabras— es capaz de arrastrar a sus víctimas inertes. En su confusión eterna el narrador admite: «todo lo digo igual que un gramófono —todo siempre mezclado, todo haciendo agua—» (p. 30), lo que se relaciona con la frecuente mención del río —cuya básica evocación comprende el viaje del narrador a Montevideo— y la constatación de Clara, «somos livianos, nos arrastra la corriente» (p. 104). A esta levedad se deben también las incursiones de la memoria: «pienso una y otra vez en el pasado, chorros, humo de nada que se quema» (p. 131).

Pero esta actitud no denota, en ningún caso, ignorancia o resignación, sino más bien una extraordinaria sensibilidad al mundo circundante. Cuando por primera vez aparece la frase «[n]o sé de dónde el hábito a sentirlo todo en una sola tarde» (p. 109), la sigue una digresión de dos páginas. Luego dicha oración se repite entera una vez más, y otra (parcialmente) en la frase que la sigue: «[e]n una sola tarde» (p. 111). Asimismo, se contrasta la abundancia de imágenes con la brevedad del tiempo en el que surgen. Este afán por las palabras es simbolizado también por innumerables libros amontonados en el piso del hombre, que a veces intenta ordenar. En este sentido, las comparaciones del mundo real con el literario, junto con el tema de la relación entre el sujeto y la escritura, son la esencia de la novela. Como señala la crítica:

El campo de la literatura nos permitió adentrarnos en la problemática del sujeto y el lenguaje, escritores como Proust, Becket, Néstor Sánchez nos acercaron la relación del sujeto como efecto de la escritura, cada escritor nos revela una propia teoría del lenguaje, teoría que se articula con la escritura poética como expresión singular del lenguaje más allá de una teoría lingüística y del sentido (Goldemberg *et. al.*, 2006: 353).

El mismo hecho de que el narrador sea un escritor principiante, ensaye las maneras de describir las cosas probando distintas palabras, le cuente a Clara su vida durante uno de los primeros encuentros y le comparta sus inquietudes relacionadas con su búsqueda, da por sentado la trascendencia de la expresión verbal, y al mismo tiempo marca la dimensión autorreferencial del texto, lo que se confirma en diferentes ocasiones: «Y sentir que todo es un soplo de vida, que todo parece destinado a la literatura» (p. 15); «la necesidad de una máquina de escribir porque la vida va en eso» (p. 114); «todo color pergamino» (p. 128); «pobres metáforas de la vida de entonces» (p. 31). El impulso de filtrar la experiencia para plasmarla en papel es visible a cada paso, aunque ese mismo impulso llega a ser una maldición incomprensible; al final resulta que es «la nada» la razón de dedicar toda la vida a la búsqueda de una expresión adecuada, una meta imposible de conseguir: «sin embargo toqué esa flor

que era también una metáfora, miré esa pareja en el banco del sol y la nada que te hace estar cuarenta años entre libros y te arruga la frente» (p. 93).

4. CONCLUSIONES

Si bien en la producción literaria de los primeros bohemios destacan diferentes tópicos y tipos de escritura, el uso poco ortodoxo del lenguaje puede ser uno de los ejes que constituye la ampliación de la estética bohemia ligada a la cuestión del *errabundeo narrativo*. Como afirmó Michel Maffesoli, «el nomadismo de la “bohemia” del siglo XIX parece, en más de un sentido, haberse vuelto moneda corriente en este fin del siglo XX» (2005: 65), pero ya en los años 60, la literatura argentina se enriqueció con una narrativa irreverente, aunque marginalizada. En *Nosotros dos*, además del argumento, el lenguaje es la fuente principal que permite profundizar en lo que se puede llamar una experiencia bohemia, puesto que en varios aspectos se aleja notablemente de las convenciones. El hecho de recurrir a procedimientos cuyo análisis no resuelve el estado de ambivalencia en el que se encuentra el lector, confirma lo que Cruz y Oliver señalan con respecto a otra obra del escritor, «Diario de Manhattan» —publicada en el libro de relatos *La condición efímera* (1988)—, que «Sánchez parece estar más cerca de la concepción antigua del lenguaje y el mundo, en la que la magia participa de la experiencia, es reveladora del conocimiento y también se presenta como un tema» (2024: 53). El narrador, un hombre indefinido, un hombre cualquiera «[s]e oponía, nunca encontró otra forma» (p. 106), porque la constante oposición —en contra de las certezas— es lo único que permite el mantenerse a flote.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Jaime (2003), «Bohemia, Literatura e Historia», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 25, pp. 255-274.
- AMIC, Sylvain (2013), «La miseria y la gloria», en Casilda Ybarra Satrústegui (ed.), *Luces de Bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno*, Madrid, Fundación MAPFRE, pp. 9-11.
- BAIGORRIA, Osvaldo (2017), *Sobre Sánchez*, Madrid, Varasek Ediciones.
- CASSARA, Walter (2012), «Néstor Sánchez: La odisea del *atmán*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 742, pp. 41-48.
- CÉSPED B., Irma (1972), «El Montaje como Recurso en *Rayuela*», *Revista Chilena de Literatura*, 5/6, pp. 111-132.
- CIPPOLINI, Rafael (2016), «Prólogo», en Federico Barea (ed.), *Argentina beat, 1963-1969. Derivas literarias de los grupos Opium y Sunda*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 7-18.
- Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

- CRUZ, Jimena y OLIVER, María Paz (2024), «La escritura como tecnología de conocimiento: Néstor Sánchez y la destrucción de la experiencia», *Estudios filológicos*, 74, pp. 45-61.
- ECO, Umberto (1993), *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- ESTEBAN, José (2017), *Diccionario de la bohemia: De Bécquer a Max Estrella (1854-1920)*, Sevilla, Renacimiento.
- FALETTO V., Enzo (1999), «Los años sesenta y el tema de la dependencia», *Revista de Sociología*, 13, pp. 109-126.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio (1985), «El problema de la “escritura” y la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 14, pp. 167-173.
- GNUTZMANN, Rita (1992), «La influencia de *Rayuela* en algunos textos argentinos», en Antonio Vilanova Andreu (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Tomo IV*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), pp. 651-658.
- GOLDEMBERG, Isabel, SILVEYRA, Lucía, BRUNER, Norma, SAVINO, Hugo, DORADO, Jorge, MANFREDI, Horacio y ALIANAK, Miriam (2006), «La poética como crítica del sentido», *XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2020), «El trazo y la resistencia: Formas poéticas de la ilegibilidad», en Selenia Millares (ed.), *La vanguardia y su huella*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-202.
- MAFFESOLI, Michel (2005), *El Nomadismo: vagabundeos iniciáticos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000), *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ediciones Península.
- MURGER, Henri (1866), *Scènes de la Vie de Bohème*, París, Michel Lévy Frères.
- PERROMAT, Kevin (2014), «Oportunidades y peligros de la “mala literatura”. Aporías estéticas de Julio Cortázar», *Revista Letral*, 13, pp. 87-99.
- PIGLIA, Ricardo (2008), «La lengua de los desposeídos», *La Nación*, en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/la-lengua-de-los-desposeidos-nid1004590/> (17/08/2025).
- PIÑEIRO, Elena (2006), «La modernización de la sociedad argentina en la década del 60 y la evolución del proceso en las décadas siguientes (1962-1989)», Facultad de Ciencias Sociales, Políticas y de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica Argentina, en <https://core.ar.uk/download/pdf/32624142.pdf> (10/06/2025).
- PRIETO, Julio (2016), *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. «Bohemio, bohemia», en <https://dle.rae.es/bohemio> (14/08/2025).
- Eliza Gumulak (2025), «El lenguaje errante de la bohemia. *Nosotros dos* (1966) de Néstor Sánchez», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 226-246.

- ROMERO AGUIRRE, Rocío (2010), «Hacia una teoría del recuerdo en literatura: Notas psicoanalíticas», *TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales*, 33, pp. 43-57.
- ROUXEL, Annie (2017), «La lectura literaria, un juego con lo ilegible», trad. Laura Corona Martínez, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, 17, pp. 1-8.
- SÁNCHEZ, Néstor (1971a), «En relación con la novela como proceso o ciclo de vida», *Revista Iberoamericana*, vol. 37, n.º 76/77, pp. 569-574.
- SÁNCHEZ, Néstor (1971b), *Nosotros dos*, Barcelona, Seix Barral.
- SÁNCHEZ, Néstor (1985), «La maldición escolar», *Innombrable. Revista de Literatura*, 1, pp. 100-102.
- SAVINO, Hugo (2016), «Néstor Sánchez hace James Joyce», *Lenguajes V. Círculo Lacaniano James Joyce*, en [\[https://www.cilajoyce.com/otros-operarios-de-laleng%C3%BCa/n%C3%A9stor-s%C3%A1nchez-hace-james-joyce\]](https://www.cilajoyce.com/otros-operarios-de-laleng%C3%BCa/n%C3%A9stor-s%C3%A1nchez-hace-james-joyce) (30/11/2025).



BORRONES Y TACHONES COMO ESCRITURAS VIVAS: REDESCUBRIR A DELMIRA AGUSTINI EN LA ERA DIGITAL

CROSSED-OUT WORDS AND SCRIBBLES AS A LIVING TEXT: REDISCOVERING DELMIRA AGUSTINI IN THE DIGITAL AGE

VERONIKA BÍLKOVÁ Y LILLYAM ROSALBA GONZÁLEZ ESPINOSA

<https://orcid.org/0009-0006-5681-8890> / <https://orcid.org/0000-0002-6912-3792>

veronika.bilkova@osu.cz / lillyam.gonzalez@osu.cz

OSTRASVKÁ UNIVERZITA

Resumen: Este artículo examina la producción textual de Delmira Agustini (1886-1914) a partir del análisis de sus manuscritos digitalizados en el Archivo Delmira Agustini de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Entendemos los manuscritos como huellas del proceso creativo en el que las tachaduras, correcciones, adiciones y sustituciones léxicas revelan tensiones expresivas (Louis Hay, 1994; Roland Barthes, 2002) que iluminan la dinámica compositiva de la autora. El estudio se centra en «Racha de cumbres» (1907), contrastando su versión manuscrita con la edición impresa, y se amplía con otros poemas que muestran recurrencias en su poética, como la construcción de antonimias y un imaginario sensorial integral. Estos materiales permiten entrever la escritura como búsqueda y experimentación, y ofrecen claves para renovar la lectura crítica de la poesía latinoamericana de inicios del siglo XX.

Palabras clave: modernismo uruguayo, poesía, tachadura, genética textual, manuscritos digitales.

Abstract: This article studies the textual production of Delmira Agustini (1886-1914) based on the analysis of her digitalized manuscripts in the Delmira Agustini Archive of the National Library of Uruguay, as the traces of her creative process in which crossing out, corrections, additions, and lexical substitutions reveal expressive tensions (Louis Hay, 1994; Roland Barthes, 2002) that bring light to the author's compositional dynamics. This study focuses on «Racha de cumbres» (1907), contrasting her manuscripts with the printed edition, focusing later on other poems that reveal recurring elements in the author's poetics, such as the construction of antonymic pairs and a complete sensory imagery. These materials offer insights into writing as a search and experimentation process, and provide crucial clues for renewing the critical reading of early 20th-century Latin American poetry.

Recibido: 31/08/2025. Aceptado: 30/11/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18107673>

Keywords: Uruguayan Modernism, poetry, crossing out, text genetics, digital manuscripts.

1. INTRODUCCIÓN

Barthes afirma que la ilegibilidad de la escritura «sería su verdad», y que la «criptografía sería la vocación misma de la escritura» (2002: 91). Bajo esta premisa, proponemos adentrarnos en algunos manuscritos de la escritora uruguaya Delmira Agustini (1886-1914).

Con la gradual digitalización de los archivos gestionados por distintas bibliotecas u otros lugares de investigación, hoy en día tenemos la oportunidad de acceder a un sinfín de distintos textos, que pueden servirnos de ayuda al estudiar la obra de autores de los siglos anteriores. En el caso de la autora uruguaya, Delmira Agustini, el llamado Archivo Delmira Agustini fundado por la Biblioteca Nacional de Uruguay nos permite un acercamiento tanto a su persona como a su obra. Estos documentos, al ser contrastados con las ediciones impresas, plantean interrogantes al lector: ¿qué significados pueden encerrar las tachaduras, los borrones o los dibujos en los márgenes? En un tiempo en que la escritura en procesadores de texto ha borrado el gesto material de la escritura (*scripción*), estos elementos resultan particularmente sugestivos para el lector contemporáneo.

La lectura de los manuscritos, cotejada con sus versiones publicadas, permite vislumbrar, desde esa «criptografía» de la escritura, una *poética*. El manuscrito se convierte así en un puente que habilita una relación entre el lector-crítico y la escritura como *scriptura*: es decir, en el ejercicio o gesto del poeta al trazar las letras (Barthes, 2002). Para la crítica genética, los manuscritos «dan la posibilidad de establecer una nueva relación entre la experiencia de los creadores y la reflexión de los críticos, pero también entre los estudios de literatura y los demás dominios del arte y del pensamiento» (Hay, 1994: 22). De ahí que la consulta de archivos manuscritos sea relevante. En esa línea, Tanganelli afirma que comparar la versión final con sus antetextos no se limita a la genética textual: fortalece también la interpretación y habilita una «inédita perspectiva exegética» (2012: 74), legitimando lecturas críticas sustentadas en huellas de escritura.

A su vez, y remitiéndonos a Derrida en su libro *Mal de archivo*, los manuscritos no son textos terminados, sino que «reserva[n] siempre un problema de traducción» (Derrida, 1997: 98). De tal manera, los manuscritos —como huellas del proceso de escritura— permiten al crítico acceder a la experiencia viva del autor: dudas, tachaduras, correcciones y

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borroneos y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

vacilaciones que, aunque no ofrecen verdades definitivas, enriquecen la comprensión de la obra.

El presente artículo tiene por objeto examinar determinados aspectos de la producción textual de Delmira Agustini, con especial énfasis en los elementos paratextuales que se desprenden del análisis de sus manuscritos. Para ello, recurriremos a herramientas de la crítica genética, para indagar en las huellas materiales del proceso escritural. Bajo esta perspectiva, resulta posible advertir cómo en los pre-textos se configura un principio creativo que otorga a la selección léxica y a las operaciones de reescritura un papel decisivo en la constitución del poema.

La metodología adoptada contempla el cotejo entre los manuscritos y sus versiones impresas, complementado con el examen de valoraciones críticas relevantes para la recepción de la obra de Agustini. El corpus principal de este estudio lo constituye el poema «Racha de cumbres», publicado en 1907, cuya versión manuscrita se conserva en los archivos digitalizados de Agustini —concretamente, en los cuadernos 2, 3 y 4—. El análisis de este material permitirá observar cómo las tachaduras, los borrones, las adiciones y las sustituciones léxicas podrían ser indicadores significativos de la dinámica compositiva de la autora, en la que se hacen visibles tensiones entre distintas posibilidades expresivas.

De forma complementaria, se examinarán otros poemas de la autora —entre ellos, «Astrólogos» y «Flor nocturna»—, con el fin de identificar procedimientos recurrentes en la poética de la escritora uruguaya. Entre estos se destacan la construcción de imágenes a partir de antonimias y la configuración de un imaginario sensorial integral, en el que la experiencia poética se articula mediante la activación de los cinco sentidos. Estas recurrencias, visibles en la materialidad del manuscrito a través de los mecanismos de corrección y reescritura, permiten comprender la obra de Agustini como el producto de un proceso de elaboración estética que se caracteriza por la búsqueda, la experimentación y la densidad expresiva.

2. DESCRIPCIÓN DEL ARCHIVO

Gracias al esfuerzo de los miembros del proyecto «Edición digital de la colección Delmira Agustini», y sobre todo su directora Carina Blixen, hoy en día podemos acceder al Archivo Delmira Agustini, gestionado por la Biblioteca Nacional de Uruguay. Este archivo nos permite consultar cinco cuadernos manuscritos marcados solamente de manera numérica, ya que no llevan títulos específicos. Dichos documentos pueden servirnos no solamente como una herramienta que nos facilita el estudio sobre la evolución de poemas concretos y de los

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borrones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

cambios significativos que aparecen en las distintas versiones de los poemas de Agustini, sino que también en ellos se revelan los itinerarios de su pensamiento creativo, a través de señales materiales como tachaduras, supresiones, correcciones, añadiduras marginales e incluso dibujos realizados por la propia autora.

Cada uno de los cuadernos muestra a la autora y sus poemas bajo una luz diferente. Los primeros folios de los cuadernos 1 hasta el 4 están depurados y con una letra muy pulcra¹, gracias a la transcripción hecha por su padre, el primero y uno de los principales curadores de la obra de Agustini (Álvarez, 1979: 11). Los demás cuadernos gradualmente pierden esta apariencia y se manifiesta cada vez más la letra descuidada y a veces casi ilegible de la escritora. El último cuaderno está escrito únicamente por Agustini, dado que —por la muerte temprana de la autora— la transcripción por parte de su padre y las consecuentes correcciones por la autora no fueron posibles. Los textos, en diversas ocasiones van acompañados por distintos dibujos de Agustini, posiblemente surgidos en instantes de reflexión durante su escritura.

En cuanto al *Cuaderno 1*, este fue escrito entre los años 1902 y 1903, y ofrece al lector unos 29 folios, de los cuales 3 están en blanco. Según los autores del proyecto, los primeros siete folios fueron transcritos por el padre de Delmira (Santiago Agustini) y contienen mínimas correcciones hechas por la autora misma. Los folios posteriores fueron escritos por la propia Agustini, y el cambio de la letra es bastante notorio, ya que algunos textos son casi ilegibles. Además de los poemas en español, aparece también un poema en francés que se extiende en seis folios. El *Cuaderno 2*, escrito entre 1902 y 1904, se nos hace un poco más interesante, ya que ofrece 49 folios y —aunque solamente 15 de ellos están transcritos por Santiago Agustini— los manuscritos por ella misma también son bastante legibles.

En 1903, Agustini empieza a escribir el *Cuaderno 3*, que contiene 71 folios, de los cuales más de 30 están vacíos. Este cuaderno es también mucho más diverso. Citando al Archivo Delmira Agustini: «[c]ontiene el grueso de poemas que aparecerán en *El libro blanco* (diciembre, 1907), por lo general, esbozos de algunos poemas que serán publicados en *Cantos de la mañana* (enero, 1910), prosa (cartas, narración), listas varias, dibujos» (Archivo Delmira Agustini, s.f.).

En este mismo año, según el Archivo, Delmira empieza a escribir también su cuaderno más largo, el *Cuaderno 4*, dentro del cual encontramos 112 folios, con solamente

¹ Hemos mantenido la numeración del archivo: a efectos de claridad, se citará a partir de ahora *Cuaderno* en cursiva y con mayúscula inicial, seguido del número —por ejemplo, *Cuaderno 3*—.

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borrones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

unos 11 en blanco. Al principio del documento también aparecen poemas transcritos por Santiago Agustini, la mayoría de los cuales forma parte de *El libro blanco (frágil)*. También hay poemas que luego serán publicados en *Cantos de la mañana*, y unos pocos también de *Los cálices vacíos*. El *Cuaderno 5* fue escrito por Agustini entre los años 1912 y 1913. Aunque este cuaderno no es tan extenso —contiene unos 51 folios—, la mayoría de sus poemas formarán posteriormente parte de la obra más conocida de Agustini, *Los cálices vacíos*.

3. EL ARCHIVO HOY: TACHADURAS EN MANUSCRITOS Y LA IMPORTANCIA DE LA ELECCIÓN DE LA PALABRA PERFECTA

Para Jean-Louis Lebrave, parte del renovado interés contemporáneo por los manuscritos proviene de un cambio en la sensibilidad estética, de ahí que haya una inclinación «por lo inacabado y lo provisorio, por el bosquejo y lo fragmentario, por el *know how* de la fabricación y el “*bricolage*”» (1994: 72). Así, el *saber cómo* visto a través del borrón, de la vacilación, del vacío, se manifiesta como indicio revelador del proceso creativo; de este modo, los borradores, las tachaduras o las variaciones son un espacio privilegiado donde se registra la vitalidad de este proceso, donde la estética contemporánea encuentra un valor propio en lo que podría ser incompleto, marginal o íntimo.

En este punto, la categoría de lo íntimo resulta especialmente significativa si se la piensa a la luz de la noción de archivo propuesta por Derrida. El filósofo advierte que en todo texto manuscrito se hace visible una tensión paradójica: la pulsión simultánea de conservar y de exponer. Esta formulación sugiere que el archivo no puede concebirse únicamente como un depósito neutro de documentos: es salvaguardia, pero también lo deja abierto a otros tratamientos y lecturas. Al respecto, comenta Derrida: «si yo quisiera proteger absolutamente la cosa, no se la mostraría a nadie, ni siquiera a mí [...] [pero también se espera que] se plagie, robe, injerte, altere, transforme a tal punto que yo quiera reconocer mi texto y no pueda» (1995: 212).

Cuando revisamos el archivo digitalizado de Delmira Agustini, encontramos un deseo explícito de conservar y archivar los manuscritos de la poeta, como puede verse en las transcripciones que su padre realizó de sus primeros borradores. La digitalización de los cuadernos y la conservación de sus elementos paratextuales —por ejemplo, los folios en blanco—, y asimismo la digitalización de su correspondencia, fotografías, notas de prensa e incluso informes periciales, apuntan a un interés de estudio motivado por el lugar que ocupa

la uruguay en el canon latinoamericano y de su país. Pero, por otra parte, esos indicios de curaduría, además del procedimiento de digitalización y puesta a disposición de investigadores y curiosos, pone sobre la mesa las discusiones entre lo que quizás debería ser público o permanecer privado.

Podemos decir que la existencia del archivo de Agustini, su curaduría y conservación, muestran un claro interés por que fuera consultado por futuras generaciones, así como de que había ya una intención de separar los borradores de las ediciones definitivas. La tensión señalada por Derrida permite comprender que la materialidad del archivo no se limita a custodiar la memoria de un texto ya concluido; al contrario —y siguiendo aquí a Tanganelli—, facilita la creación de un «aparato de variantes» que, como afirma el especialista, funciona como «una potente lupa para ver cómo puede mudar incluso radicalmente una obra en los postreros estados de reescritura» (2012: 75).

Desde esta perspectiva, la lectura de manuscritos se distancia de la lectura de un texto publicado. No se trata solo de descifrar un contenido acabado, sino de acompañar el gesto de la mano que duda, corrige, tacha o ensaya alternativas. Tal como sugiere Louis Hay, «sobre el curso lineal de las palabras surge a menudo una floración simultánea de signos» (1994: 17); es decir, rastros gráficos que en Agustini se tratan de tachaduras, inserciones, borrones, dibujos al margen o sobre sus poemas.

Estos signos suplementarios abren la obra hacia una pluralidad de sentidos posibles. Retomando a Barthes, la escritura no solo se define como poder, sino también como goce, inseparable de «las pulsiones más profundas del cuerpo y de las producciones más sutiles y más felices del arte» (2002: 91). Esta dimensión de la escritura se conecta con uno de los núcleos del modernismo: la aspiración a la belleza y a la perfección formal, herencia —en gran medida— de la tradición parnasiana y simbolista francesa.

Ahora bien, como observa Ignacio Ruiz Pérez, en el caso de Delmira Agustini la exigencia de precisión léxica no puede reducirse a una simple adhesión a los preceptos modernistas. Más bien, constituye un gesto de autonomía estética, una manera de buscar un espacio propio «al margen de los tropos y tópicos modernistas», desde el cual replantear el lenguaje poético y expresar con nuevos recursos «la experiencia propia de la diferencia» (2008: 184). Así, el interés por las tachaduras en los manuscritos de Agustini se revela como una vía privilegiada para comprender el modo en que la poeta se debatía con las palabras,

perseguía incansablemente la exactitud de la expresión y, en ese esfuerzo, inscribía su subjetividad en la página.

4. «RACHA DE CUMBRES» Y LA PREFERENCIA POR LOS ANTÓNIMOS

Aunque es cierto que las tachaduras aparecen en sus poemas de forma considerable, en «Racha de cumbres» podemos observar ciertos procesos lingüísticos y semánticos que merecen un estudio más profundo². El poema aparece por primera vez en el *Cuaderno 2*, a pesar de que —en este caso— todavía no podemos hablar de «Racha de cumbres» como tal, ya que el poema lleva el título «En la cumbre», y además la tachadura nos deja entender que este título posiblemente experimentaría un cambio. Esta modificación puede parecer insignificante, dado que la palabra «cumbre» sigue siendo el centro del título: no obstante, no es así. El mundo poético que Agustini nos presenta en la versión final del poema, publicado en el poemario *Los cálices vacíos* (1913), nos lleva a la cumbre de una montaña, y a su vez nos presenta el universo de las aves andinas, las cuales ciertamente no se quedan en una única cumbre, sino que observan toda aquella racha de cumbres desde su perspectiva elevada:

Subamos. De la cumbre, del reino de las alas
expulsemos los cóndores, expulsemos las águilas.

Allá la novia Nieve abre su blanco velo
que tiembla y que desmaya á los besos del cielo [...]

Allá surge la idea de un formidable mito...
abajo lo insondable, arriba lo infinito [...]

Son grandes, son soberbias las aves de las cumbres,
sus ojos tienen fríos, olímpicos vislumbres (Agustini, 1913: 92).

Viendo aquella imagen de un paisaje montañoso, el título «Racha de cumbres» capta mucho mejor la esencia del poema. El poema «Racha de cumbres» aparece no solamente en el *Cuaderno 2*, sino también en los *Cuadernos 3* y *4*, cada vez más ajustado y perfeccionado. Esta evolución es muy interesante de observar en el siguiente verso, que en el *Cuaderno 2* aparece así: «Subamos allá arriba, al reino de las alas...» (Agustini, 1902-1904: f. 18v.). Esta versión, sin embargo, experimenta un cambio significativo en el *Cuaderno 3*, ya que Agustini opta por la palabra «cumbre», en lugar de «arriba», lo que puede evocar una necesidad de

² Hemos seguido las mismas anotaciones usadas por el equipo de transcriptores de los manuscritos de Delmira Agustini, alojados en el portal web de la Biblioteca Nacional de Uruguay. La raya sobre las palabras indica las tachaduras del manuscrito. La notación «ileg» indica que el término es ilegible. Las palabras entre corchetes, las que han sido agregadas al manuscrito por la autora; los signos <> indican añadidos posteriores a la primera versión en limpio. Dependiendo del cuaderno, los añadidos pueden ir en cursiva.

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borrones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

acercarse aún más al espacio geográfico de los Andes —o a las montañas, en general—: «Subamos ~~allá arriba~~ [*<á la cumbre>*] al reino de las alas» (Agustini, 1903-1907: f. 7r.). Es interesante también tener en cuenta, que «Racha de cumbres» podría considerarse el poema con un sentimiento más americanista de toda la obra de Agustini, puesto que —a diferencia de otros autores modernistas como Darío o Martí— Agustini no vuelve a la historia o la mitología precolombina, y su amor por el continente se puede observar (sobre todo) gracias a la incorporación de los paisajes americanos dentro de su paisaje poético.

En el *Cuaderno 4* ya aparece la versión del *Cuaderno 3*, pero sin tachaduras: «Subamos a la cumbre, al reino de las alas» (Agustini, 1903-1909: f. 22v.). En la versión final del poema, publicada tanto en *El libro blanco (frágil)* (1907) como en *Los cálices vacíos* (1913), Delmira decidió cambiar el verso aún más: «Subamos. De la cumbre, del reino de las alas» (Agustini, 1913: 92). Así que, en la versión final, la cumbre de la montaña no es la meta del yo poético, como lo implica la preposición «a» en las versiones no publicadas, sino el punto de partida, reflejado por la preposición «de».

Otra razón por la que Agustini posiblemente optó por este cambio —aparentemente insignificante— puede ser su fascinación por los antónimos y los contrastes. Ya la podemos observar en uno de los versos del poema «Racha de cumbres», donde dice «Abajo lo insondable, arriba lo infinito» (Agustini, 1913: 92). Se presenta, entonces, un contraste entre el abajo y el arriba, aun cuando ambos se extienden en lo vasto, lo insondable y lo infinito.

Esta fascinación no es algo único de la obra de Agustini, ya que, como dice José Miguel Oviedo: «[e]l alma modernista es un campo de batalla» (1997: 229), y el alma de Agustini ciertamente lo era. Una de sus grandes admiradoras, Sarah Bollo, dice que su poesía intenta «desentrañar el enigma de la vida y de la muerte, del tiempo y de la eternidad, del alma y del cuerpo, de la realidad y del sueño, el secreto que en el humano dualiza la naturaleza inclinándola tan pronto hacia lo eterno como hacia el tiempo y el mundo» (Bollo, 1963: 3-4). Indicándonos así que la elección de antónimos por parte de Agustini no es nada accidental, y que dentro de su poesía siempre hay presente una lucha entre dos polos opuestos. Además, como lo han subrayado algunos críticos, entre ellos Trinidad Barrera López, el yo poético de Agustini está en un contraste visible con su «existencia exterior», lo que la historiadora asemeja al «mito del Dr. Jekyll y Mr. Hyde» (1982: 109). Estos rasgos identificados por la crítica son observables también en la *scriptura* de sus poemas, como venimos señalando en estas páginas.

Una situación parecida a la de «Racha de cumbres» ocurre también en la última estrofa del poema «Astrólogos», vista por primera vez en el *Cuaderno 3*, y luego publicada en *El libro blanco (frágil)*: «L[a] [<o>] ~~sombra~~ [<negro>] de la nube, ~~y el fuego~~ [<lo blanco>] de la estrella!» (Agustini, 1903-1907: f. 15r.). Aunque es cierto que las palabras «sombra» y «fuego» en algunos contextos podrían considerarse opuestos, «lo negro» —lo que representa la sombra— y «lo blanco» —reflejando el fuego o la luz— son unos de los antónimos básicos, y así enfatizan aún más este contraste que la autora quería lograr. En la versión final del poema, este verso aparece precisamente en aquella forma corregida por Agustini: «Lo negro de la nube, lo blanco de la estrella!» (Agustini, 2001).

Unas páginas más adelante, en el folio 27 del *Cuaderno 1*, en un poema sin título, podemos observar algo similar. Aunque no se trata precisamente de una tachadura, se pueden observar adiciones hechas por Agustini: «conoces <el divino mundo> la balada de las sedas es un secreteo de voces de sirenas <y mudos>» (Agustini, 1902-1903: f. 27v). En este verso, Agustini añadió la palabra «mudos», que choca bastante con las «voces de sirenas», produciendo así una imagen de opuestos.

Entre los antónimos absolutos, como por ejemplo «lo blanco» y «lo negro», ciertamente figuran también la vida y la muerte. En el poema «Flor nocturna» del *Cuaderno 2*, la autora trata de enfatizar esta antonimia o posiblemente oposición entre la vida y la muerte, añadiendo y repitiendo la palabra vida: «El día te encuentra muerta, / Tu ~~triste~~ [<rara>] vida concluye / Cuando la ~~nuestra~~ [<vida>] comienza» (Agustini, 1902-1904: f. 3r). Es interesante también que este poema fue publicado ya en «La Alborada», una revista donde solía publicar sus poemas antes de que su primer libro viera la luz.

En el *Cuaderno 3*, específicamente en el folio 4, podemos encontrar un poema sin título en el que Agustini optó por cambiar una palabra por su antónimo, así que, en lugar de noche, decidió utilizar la palabra mañana: «Yo lloré, lloré mucho.... ~~Fue en el teatro una noche?~~ [<la mañana era opaca>] / ~~Fue al pie de mi ventana un mendigo muy viejo~~ [<La canción era triste... el mendigo muy viejo...>]» (Agustini, 1903-1907: f. 4r). Además de este juego de antónimos en su mente, es interesante también el uso de la palabra «opaca», la que refleja aquellos cambios hechos por la autora.

En los siguientes versos del folio 7 del *Cuaderno 4*, los que al parecer nunca fueron publicados, Agustini recurre a un interesante juego de palabras antónimas: «Como ~~no amarte~~ [<dejarte>] oh mío! Como ~~conquistar el bello~~ [<salir del dulce>]» (Agustini, 1903-1909: f. 4v). Es

cierto, sin embargo, que aquel juego de palabras no podría observarse en la versión final del poema, ya que la palabra «amarte» fue reemplazada por «dejarte», igual que la palabra «conquistar» por «salir». En este mismo cuaderno, específicamente en el folio 42, la autora cambia las palabras «surcos» y «cumbres» —es decir, algo ahondado—, y en la otra una cima, o sea el lugar opuesto: «*Dos besos extrahumanos ~~los surcos~~ [*las cumbres*]*» (Agustini, 1903-1909: f. 42v).

Su fascinación en el mundo de las aves no es visible solamente en el poema «Racha de cumbres», ya que en el *Cuaderno 2* aparece también un poema titulado «Ave de luz». En el primer verso, Agustini decide hacer un cambio bastante importante, ya que cambia la palabra «existe» por la expresión «he visto», lo que ayuda acercar el yo poético a aquella ave extraña: «*Existe [~~Yo he visto~~] [*He visto*]* un ave extraña de vuelo inconcebible» (Agustini, 1902-1904: f. 8r). O también en el poema sin título, en el folio 18 del *Cuaderno 2*: «*Mirar ~~de agosto~~ ~~orgullo~~ [*El mirar de las cumbres*]* que no siente á su vuelo!» (Agustini, 1902-1904: f. 18r), donde otra vez recurre al uso de la palabra «cumbres».

5. EL USO DE LAS PALABRAS PARA PROFUNDIZAR LA EXPERIENCIA SENSORIAL DEL LECTOR

Es cierto que los autores modernistas tienden a escribir sobre lugares bellos y pomposos, frecuentemente mediante referencias a castillos medievales, telas lujosas y piedras preciosas. Relatan historias de princesas y musas, de las cuales posiblemente la más famosa sería la princesa de la «Sonatina» de Rubén Darío.

En algunas ocasiones, Agustini decide optar por una opción léxica más exquisita, para acercarse a este mundo lleno de belleza. En el *Cuaderno 2*, en un folio sin título empieza de la siguiente manera: «Y es su imagen la que flota en su fondo de carey». En este poema, la autora decide cambiar la palabra «lujosa» por la palabra «regia», ya que regio lleva connotaciones relacionadas aún más con estos castillos y princesas medievales: «Como ella desmayando en ~~lujosa~~ [*regia*] soledad» (Agustini, 1902-1904: f. 10v).

Aunque en el poema «La Musa Gris»³ del *Cuaderno 2* decide tachar casi todo, uno de los versos cambiados es interesante en particular. Empieza con la palabra «suave»: la cual, sin embargo, no transmite la majestuosidad, pero también el respeto, que la autora requiere. Entonces, la cambia por la palabra «noble», la que tampoco es suficiente, y por eso decide

³ En este caso, el uso de mayúsculas responde a una decisión autorial, ya que la norma ortográfica del español prescribe capitalizar únicamente la primera palabra del título y los nombres propios.

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borrones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

optar por los adjetivos «glacial y monástica», que captan mejor la naturaleza de la silueta, tal y como Agustini quiere que el lector se la imagine: «~~Su suave~~ [~~<noble>~~]-~~silueta: cadencia de líneas!~~ [~~<Glacial y monástica su blanca silueta>~~]]» (Agustini, 1902-1904: 15r).

Además de un anhelo por el lujo y la pomposidad, aparecen también instantes en los cuales Agustini añade o cambia palabras para enfatizar la imagen del verso ya mencionado, no solamente de manera positiva, sino también negativa. Podemos observar una situación así precisamente en ese mismo poema, donde dice: «Sus deditos <finos> pálidos, como niños macilentos» (Agustini, 1902-1904: f. 15r). En el poema «Viene...», Agustini enfatiza la naturaleza blanda de los preludios, añadiendo la palabra «vagos»: «Blandos <Vagos> preludios...» (Agustini, 1902-1904: f. 11r). Una situación parecida ocurre también en el folio 35 del *Cuaderno 5*: «~~Gigante~~ [~~<Siniestro>~~]de tu abrazo» (Agustini, 1912-1913: f. 35r), donde reemplaza la palabra «gigante» por «siniestro», la cual le permite evocar más sentimientos negativos en el lector.

La imagen del abismo es bastante recurrente en la poesía de Agustini: en el folio 15 del *Cuaderno 2*, la autora decide profundizar la idea de inmensidad, cambiando la palabra «visiones» por «invencibles abismos»; los cuales, aunque muchas veces representan en su poesía visiones de sus pensamientos, traen consigo también connotaciones mucho más negativas: «Evoca crispantes ~~visiones~~ [~~<invencibles abismos>~~] sin fondo» (Agustini, 1902-1904: f. 15v).

Aunque el cambio hecho en este verso del *Cuaderno 4* no expresa precisamente una necesidad de transmitir una experiencia más profunda al lector, nos parece importante incluirlo, ya que precisa la idea que la autora quiere expresar: «~~Ame~~ <Quiero> en los vinos el sabor que lima» (Agustini, 1903-1909: f. 11r). Aquí el verbo amar tendría solamente un significado, mientras que el verbo querer tiene más de una sola acepción: en lugar de amar, puede significar también desear, y darle así un nuevo giro al poema.

6. RELEER MANUSCRITOS A TRAVÉS DE ARCHIVOS DIGITALIZADOS

En cada época es relativamente fácil conectarse con los autores contemporáneos, hablar con ellos sobre sus poemas o novelas, y así entender su proceso de creación. Sin embargo, si queremos estudiar dichos procesos en autores de tiempos pasados —o en nuestro caso, una autora—, nuestro camino es revisar en sus borradores. Gracias al ya mencionado Archivo Delmira Agustini, pero también a la colección de correspondencia entre ella y varios otros autores —llamada *Cartas de amor y otra correspondencia íntima* y editada por Ana Inés Larre

Borges (2006)—, tenemos la posibilidad de leer textos escritos por la misma Agustini y observar los procedimientos que utilizaba a la hora de escribir.

Uno de los fenómenos más frecuentes encontrado en sus borradores es la reiteración léxica y las tachaduras, incluso de estrofas completas. Gracias a estos procedimientos, podemos observar los mecanismos de composición que causaron los cambios en sus poemas, y también crear hipótesis en torno al trazado interior de los mismos. La primera vez que ocurre esta situación es en el folio 12 del *Cuaderno 1*. Agustini tacha una estrofa entera, pero en el próximo folio vuelve a escribirla, y aunque la motivación exacta permanece en la penumbra, cabe suponer que, tras un rechazo inicial, la autora percibió en esos versos un sentido renovado que la llevó a reescribirlos.

¡Artistas
cuando el nimbo de la gloria resplandece en vuestras frentes
veis que en pos de vuestros pasos van dos sombras que inclementes
sin ~~(leg)~~ [~~<desmayo>~~] ni cansancio os persiguen con afán,
son la envidia y la calumnia dos hermanas maldecidas
siempre juntas van y vienen por la fiebre consumidas
impotentes y orgullosas son dos serpientes venenosas
cuya mísera ponzoña solo a ellas ~~hace~~ [~~<causa>~~] mal! (Agustini, 1902-1903: f. 12v).

Es cierto, sin embargo, que aquel hecho de reescribir no ocurre tan frecuentemente en relación con estrofas enteras. Lo que sí se puede observar varias veces es una tendencia a escribir de nuevo una palabra, la que primero decidió tachar. Como en el caso del folio 15 del *Cuaderno 2*: «~~invencible~~ [~~<invencible>~~]» (Agustini, 1902-1904: f. 15v); en el folio 21 del *Cuaderno 4*: «~~<como>~~ [~~como~~] [~~<solo>~~] [...] ~~Pero~~ [~~<Pero>~~]» (Agustini, 1903-1909: f. 21); o en el folio 35 del *Cuaderno 5*: «~~Se inclina~~ [~~<Se inclina>~~]» (Agustini, 1912-1913: f. 35r).

Un fenómeno muy interesante lo podemos observar en el poema «Flor nocturna», publicado póstumamente en el poemario *Astros del abismo*. La autora corrige una de las palabras en el *Cuaderno 2* desde la versión ya transcrita por su padre: «~~Extraño~~ [~~<Terrible>~~] destino el tuyo!» (Agustini, 1902-1904: f. 3r). No obstante, en la versión publicada aparece el poema sin este cambio: «¡Extraño destino el tuyo!» (Agustini, 1925: 105).

Algunas veces, como por ejemplo en el folio 40 del *Cuaderno 3*, Agustini está satisfecha con su elección de palabras, pero no con su orden, así que se produce una permutación: «~~Y Pasar~~ [~~<an>~~] entre ellas tal la sombra de un vuelo, / ~~El Tiempo y la Tormenta y la Vida y la Muerte!~~ / La Tormenta y el Tiempo y la Vida y la Muerte» (Agustini, 1903-1907: f. 40). En este caso, el cambio puede servir para establecer el orden en el que dichas cosas ocurren, ya que el verso y todo el poema terminan con la palabra «muerte».

Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borriones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

En el caso del poema «El viento...» del *Cuaderno 2*, se puede observar la indecisión en cuanto a la elección de un nombre propio correcto: «*Tiemblo... No quiero ver... Talvez ~~la~~ ~~atrox~~ de Delfos* [*<és la ~~atrox~~ Devora>*] [*<la (ileg.) Delfos>*]]» (Agustini, 1902-1904: f. 26v). Al final, decide no incluir ninguno de estos nombres y salta esta parte del verso por completo.

A diferencia de los primeros cuatro cuadernos, el *Cuaderno 5* está lleno de poemas inacabados: por ello, la verdadera naturaleza de los cambios hechos en aquellos poemas puede resultar difícil de explicar. No obstante, en el folio 19 nos hemos dado cuenta de un claro cambio en el pensamiento de Agustini: «*Y ~~nuestros~~ ~~labios~~* [*<sus boca>*]]» (Agustini, 1912-1913: f. 19v). Es cierto que al principio quería cambiar solamente la palabra «vuestros» por «sus», pero al final decidió reemplazar la palabra «labios» por «boca», y por eso mismo tuvo que tachar también el plural. Los cambios de una sola letra tampoco es algo poco común. Por ejemplo, en el folio 45 del *Cuaderno 3* decide cambiar la minúscula por la mayúscula en dos instantes: «*[r][<R>]ecuerdo*» y «*[e][<E>]sperando*» (Agustini, 1903-1907: f. 45v); o también en el folio 39 del *Cuaderno 4*: «*[[<Y>]] [m][<M>]i alma*» (Agustini, 1903-1909: f. 39v).

6. CONCLUSIONES

Hoy en día, las nuevas tecnologías digitales nos permiten acceder a versiones de distintas obras literarias, las cuales pueden ayudarnos a entender mejor lo que está detrás de aquellas palabras que fueron publicadas. Los manuscritos de los poemas de Delmira Agustini revelan procesos de escritura que subrayan rasgos esenciales de su poética, en particular la riqueza de sus descripciones y el uso expresivo de antonimias.

Enfocándonos en las relaciones de las palabras en sus versos, podemos observar que hay una cierta tendencia hacia una escritura en forma de antónimos: no solamente en la versión final del verso, sino también a la hora de reemplazar una palabra por otra. En varios de los poemas presentados, Agustini opta por términos antagónicos, cuando decide hacer cambios en sus versos. Este fenómeno puede ser uno de los resultados de una constante lucha creativa por parte de los poetas modernistas, la cual se manifiesta mediante un cierto contraste entre lo parnasiano y lo simbolista, lo americano y lo universal, el pasado y el presente. Aunque esta tendencia ya era bastante evidente dentro de su poesía publicada, un estudio más profundo de lo que la autora decidió dejar atrás nos permite revelar que aquella preferencia antitética es mucho más profunda de lo que se puede ver en sus poemarios editados.

Debido a la influencia de la literatura francesa, Agustini adoptó la necesidad de transmitir al lector una experiencia completa, enriquecida con las percepciones sensoriales. Por eso, también al tachar algunas palabras, la autora opta por un sinónimo o una versión más expresiva de la misma palabra. Se puede observar que, aunque es importante la parte visual del poema —el anhelo de belleza— resulta más decisivo el sentimiento que evoca la palabra en el lector.

Y, por último, es necesario destacar que la elección de palabras no siempre tiene que ver con un razonamiento profundo: Agustini, a veces, solamente se entrega a la escritura espontánea, lo que resulta en palabras tachadas, errores gramaticales y cambios de opinión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTINI, Delmira (1902-1903), «Cuaderno 1», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/101\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/101) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1902-1904), «Cuaderno 2», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/102\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/102) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1903-1907), «Cuaderno 3», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/103\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/103) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1903-1909), «Cuaderno 4», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/104\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/104) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1912-1913), «Cuaderno 5», *Archivo Delmira Agustini*, en [\[http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/105\]](http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/items/show/105) (9/11/2025).
- AGUSTINI, Delmira (2001), «Astrólogos», *Damisela*, en [\[https://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini/blanco/astrologos_p5.htm\]](https://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini/blanco/astrologos_p5.htm) (30/08/2025).
- AGUSTINI, Delmira (2001), «Flor nocturna», *Damisela*, en [\[https://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini/astros/flor_p5.htm\]](https://www.damisela.com/literatura/pais/uruguay/autores/agustini/astros/flor_p5.htm) (30/08/2025).
- AGUSTINI, Delmira (1913), *Los cálices vacíos*, Montevideo, O. M. Bertani.
- AGUSTINI, Delmira (1925), *Astros de abismo*, Montevideo, Maximino García.
- ÁLVAREZ, Mario (1979), *Delmira Agustini*, Montevideo, ARCA Editorial.
- ARCHIVO DELMIRA AGUSTINI (s.f.), Montevideo, Biblioteca Nacional de Uruguay.
- BARRERA LÓPEZ, Trinidad (1982), «Lectura de un poema de Delmira Agustini», *Cuadernos para la investigación de la literatura*, 4, pp. 109-116.
- BARTHES, Roland (2002), *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós.
- Veronika Bílková y Lillyam Rosalba González Espinosa (2025), «Borriones y tachones como escrituras vivas: redescubrir a Delmira Agustini en la era digital», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 247-261.

- BOLLO, Sarah (1963), *Delmira Agustini: espíritu de su obra, su significación*, Montevideo, Universidad de la República.
- DARÍO, Rubén (1920), *Prosas profanas y otros poemas*, Ciudad de México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret.
- DERRIDA, Jacques, *et.al.* ([1995] 2013), «Archivo y borrador (Mesa Redonda del 17 de junio, 1995)», en Graciela Goldchluk y Mónica G. Pené (eds.), *Palabras de archivo*, Santa Fe, Editorial de la UNL, pp. 207-235.
- DERRIDA, Jacques (1997), *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta.
- HAY, Louis (1994), «La escritura viva», *Filología*, vol. 22, nº. 1/2, pp. 5-24.
- LEBRAVE, Jean-Louis (1994), «La crítica genética: ¿una nueva disciplina o un avatar moderno de la filología?», *Filología*, vol. 22, nº. 1/2, pp. 53-73.
- OVIEDO, José Miguel (1997), *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al modernismo*, Madrid, Alianza editorial.
- RUIZ PÉREZ, Ignacio (2008), «Contra-escrituras: Delmira Agustini, Alfonsina Storni y la subversión del modernismo», *Revista Hispánica Moderna*, vol. 61, nº. 2, pp. 183-196.
- TANGANELLI, Paolo (2012), «Los borradores unamunianos (algunas instrucciones para el uso)», en Bénédicte Vauthier y Jimena Gamba Corradine (eds.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: aportaciones a una poética de transición entre estados*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 73-96.



LA METÁFORA DEL CÍRCULO EN LOS RELATOS DE JORGE LUIS BORGES

THE METAPHOR OF THE CIRCLE IN THE SHORT STORIES OF JORGE LUIS BORGES

KARINA BORISOVA

<https://orcid.org/0009-0007-4036-8271>

karina.karina.98@yandex.ru

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Resumen: El presente artículo examina la metáfora del círculo en la obra narrativa de Jorge Luis Borges, atendiendo a sus dimensiones culturales, históricas y filosóficas. Se analizan los significados polisémicos asociados a esta figura: la totalidad, la infinitud, la recurrencia temporal y la perfección geométrica; y se estudia su relación con otras imágenes fundamentales del autor, como la esfera, el laberinto y el espejo. Asimismo, se muestran los vínculos de esta metáfora con diversas tradiciones culturales, desde la concepción cíclica del tiempo en Oriente hasta la especulación metafísica de la Antigüedad clásica. En los relatos borgianos, el círculo no solo aparece como una metáfora evidente de Dios, del universo o del tiempo infinito, sino también como un principio estructural que organiza la narración: se manifiesta en la arquitectura de los espacios, en la geometría de los objetos y en las formas de la escritura. Este trabajo propone que, a través del círculo, Borges articula una poética del retorno que combina destino, repetición y conocimiento.

Palabras clave: simbolismo geométrico, esfera, filosofía oriental, circularidad, poética borgiana.

Abstract: This article examines the metaphor of the circle in the narrative work of Jorge Luis Borges, focusing on its cultural, historical, and philosophical dimensions. It explores the polysemic meanings associated with this figure: totality, infinity, temporal recurrence, and geometric perfection; and also discusses its connection with other central images in Borges's poetics, such as the sphere, the labyrinth, and the mirror. This study also traces the cultural backgrounds underlying the metaphor, ranging from Eastern cyclical conceptions of time to the metaphysical speculation of classical

antiquity. In Borges's stories, the circle appears not only as an explicit metaphor for God, the universe, or infinite time, but also as a structural principle that shapes the narrative: it emerges in architecture, in the geometry of objects, and in the symbolic configuration of writing. The article argues that the circle functions as a unifying device through which Borges constructs a poetics of recurrence: intertwining destiny, repetition, and knowledge.

Keywords: geometric symbolism, sphere, eastern philosophy, circularity, Borgesian poetics.

1. INTRODUCCIÓN

La ficción intelectual de Borges es una construcción elaborada que se nutre de referencias filosóficas y conceptuales empleadas con un propósito lúdico y estético. Las imágenes e ideas que la componen se manifiestan principalmente en la poesía y los cuentos del escritor argentino, aunque encuentran eco también en su obra ensayística. Inna Terteryan, a quien se le atribuye el mérito de *descubrir* a Borges para los lectores y estudiosos rusos, subrayó —apoyándose en confesiones del propio autor— que para él el arte y la filosofía eran conceptos inseparables: sus estudios filosóficos, extensos y prolongados, tenían como objetivo encontrar nuevas posibilidades para la imaginación artística (Terteryan, 1988: 385). La base filosófica de la obra de Borges ha sido objeto de importantes estudios por parte de investigadores latinoamericanos y españoles como Juan Nuño (1986) o Fernando Savater (2008). En las últimas décadas, esta perspectiva se ha enriquecido con nuevas aproximaciones centradas en la dimensión simbólica y metaficcional del autor. Ricardo Piglia (1986) ha destacado que en Borges cada relato encierra otro relato, configurando una estructura circular que reproduce la lógica del pensamiento infinito. Desde esta visión, la figura del círculo puede entenderse también como un modelo narrativo: la literatura borgiana se concibe como un sistema que se repliega sobre sí mismo y se interroga. De modo complementario, Miguel Antón Moreno (2022) ha subrayado la recuperación de símbolos barrocos —el laberinto, el espejo, el círculo— que refuerzan esa misma idea de totalidad y reflexión infinita.

A partir de este marco crítico, el artículo formula la hipótesis de que la metáfora del círculo no constituye tan solo un símbolo recurrente, sino un principio organizador que articula simultáneamente la estructura narrativa, la concepción del tiempo y la lógica metafísica en la obra de Borges.

En este sentido, la intención principal del estudio es examinar cómo el círculo, con su multiplicidad semántica, tiempo, destino, infinito, repetición y perfección geométrica, se

Karina Borisova (2025), «La metáfora del círculo en los relatos de Jorge Luis Borges», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 262-276.

integra en la poética borgiana como instrumento conceptual para pensar el mundo, y además como mecanismo formal que organiza la narración.

Para ello, el artículo se propone tres objetivos fundamentales: analizar el funcionamiento simbólico del círculo dentro de los relatos borgianos; identificar las fuentes culturales, filosóficas y literarias que nutren esta metáfora en su obra; demostrar que la circularidad opera como un principio estructural que condiciona su arquitectura narrativa.

Borges enfatizaba repetidamente el papel crucial que desempeñaron en su formación los trabajos de Arthur Schopenhauer. A través de las ideas de este filósofo, asimiló muchas imágenes derivadas de la filosofía oriental, en particular la del ciclo de la vida y del tiempo: una enseñanza que, en cierto modo, encuentra paralelos en la cosmogonía estoica de Heráclito y de los pensadores helenísticos como Zenón de Citio y Crisipo¹. Además, Borges leía con entusiasmo a Nietzsche, a quien cita en su ensayo «La doctrina de los ciclos» (1935), incluido en la colección *Historia de la eternidad* (1936). La convicción en la repetición inevitable de lo acontecido se basa en la idea de un número finito de átomos, condenados a ciertas permutaciones. Esto, según Borges, conduciría a que «en un tiempo infinito, el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse» (Borges, [1936] 1974: 385). Esta estructura de repetición y de retorno, visible en relatos como «El inmortal» o «La biblioteca de Babel», remite no sólo a una concepción filosófica del tiempo, sino también a una forma narrativa que se repliega sobre sí misma. Como observa Ricardo Piglia (1986: 47), en los relatos borgianos coexisten a menudo dos niveles narrativos —una historia visible y otra secreta— cuya interacción genera una estructura especular que tiende al infinito. En «La biblioteca de Babel», por ejemplo, la búsqueda evidente de sentido —la del lector que rastrea libros en un universo infinito— encubre otra historia: la del sistema combinatorio y la imposibilidad cognitiva y epistemológica, de modo que el relato se responde a sí mismo y se prolonga en una serie de variaciones sobre el mismo núcleo. De esta forma, la circularidad se convierte en principio formal y temático, al mismo tiempo. Más adelante, Borges suaviza esta afirmación, reemplazando la noción de obligatoriedad por la de posibilidad: la infinitud del universo podría permitir la repetición de cualquier modelo.

¹ Borges relaciona la noción del eterno retorno con la concepción cíclica del cosmos formulada por los estoicos, en especial por Crisipo, quien desarrolló la doctrina del *ekpyrosis* o destrucción periódica del mundo. La referencia a Heráclito resulta pertinente porque su idea del flujo constante (*panta rhei*) anticipa la visión estoica del universo como un proceso de renovación infinita.

En su ensayo «La doctrina de los ciclos» (1936), Borges propone una clasificación especial del eterno retorno. El primer grupo incluye la ciclicidad astrológica demostrada de los sistemas planetarios; el segundo, las variantes combinatorias algebraicamente comprobables de las partes de un todo. En el tercero, Borges recurre a una idea de Marco Aurelio, expuesta en sus *Meditaciones* (1977, Libro VI: 37), según la cual quien ha visto el presente ha visto todo: lo que fue y lo que será, porque todas las cosas comparten una misma naturaleza. Para Borges, esta visión estoica del tiempo, en la que cada instante encierra la totalidad, se convierte en una metáfora de la circularidad y la repetición del universo.

La singularidad del destino humano no impide su repetición, el hecho de que lo vivido y realizado por uno ya ha sido —y será nuevamente— vivido y realizado por otros. Estas ideas están en el núcleo de muchas obras de Borges. La noción de repetición inevitable, de «andar en círculos», se aplica no solo a hechos o eventos, sino también al mundo de pensamientos, aspiraciones, ilusiones e incluso impulsos creativos. Elena Ogneva escribe: «[t]odos los actos humanos, errores y conflictos son representados por él como citas, distorsiones o interpretaciones subjetivas de palabras ya pronunciadas alguna vez» (2003: 124).

2. LA METÁFORA DEL CÍRCULO EN LOS RELATOS DE JORGE LUIS BORGES

La imagen del ciclo, del círculo cerrado, en sentido —literal o metafórico— de «regreso al punto de partida», aparece en la obra de Borges en distintos niveles. Se relaciona con el modelo del universo, la concepción de los mecanismos de formación cultural y la propia poética borgiana. Su principal objetivo era convencer al lector de que el mundo no es tan simple como parece: que no solo las personas y las cosas tienen vida real, sino también los símbolos creados por el ser humano.

En esta dimensión simbólica, la circularidad borgiana puede entenderse también como una herencia transformada de la tradición barroca. Como señala Antón Moreno, Borges «recupera la simbología de los Siglos de Oro para incorporarla a su universo literario, despojándola de su sentido teológico original y convirtiéndola en un juego intelectual y estético» (2022: 1382). Los símbolos barrocos como el espejo, el laberinto o el sueño reaparecen en su obra «como signos de un orden oculto, pero también como artificios literarios que problematizan la realidad» (1385). De este modo, la metáfora del círculo se

vincula con otros motivos de su universo narrativo, configurando una unidad simbólica que une la metafísica y la ironía, la apariencia y la verdad.

En su ensayo «La esfera de Pascal» (1951), Borges comienza con la idea de que nuestro universo es el conjunto de varias metáforas, y repite esta idea al final: «[q]uizá la historia universal es la historia de la diversa entonación de algunas metáforas» (Borges, [1951] 1974: 638). Esta estructura circular, que hace que el texto concluya en el mismo punto en el cual comenzó, reproduce formalmente la idea que enuncia: el universo —y la literatura— como sistemas de repeticiones y variaciones. Así, el ensayo no solo expone una teoría metafísica, sino que la encarna en su propia forma, convirtiéndose en un ejercicio metaestético donde la esfera funciona como metáfora de Dios, del ser, del universo y del acto de creación literaria.

Muchas metáforas existen desde las primeras civilizaciones, y su origen se vinculaba con los mitos, que para las personas de aquel entonces no eran invenciones, sino realidades naturales. En las antiguas culturas míticas, el ser humano buscaba comprender el origen del cosmos y de los fenómenos que lo rodeaban: la alternancia del día y la noche, las lluvias, el fuego, la muerte. Sin disponer aún de una explicación científica, se atribuían esos misterios a fuerzas divinas y se construían relatos en los cuales los dioses se convertían en metáforas del orden del mundo. La apariencia externa de los objetos o las propiedades superficiales de los fenómenos se convertían en símbolos. Surge entonces la pregunta: ¿cuándo se convirtió *el círculo* en una metáfora, y de qué?

El círculo es una metáfora *polisémica* que a lo largo de la historia ha representado distintas dimensiones del pensamiento humano. En el plano cósmico, simboliza el sol y los astros, fuentes de luz y de vida, presentes en numerosos rituales donde se baila o se danza en círculo alrededor del fuego. En el plano temporal, el círculo evoca el reloj, la rueda y la idea de ciclicidad, la repetición de los días, las estaciones o las vidas. En el plano espiritual y ético, representa la armonía y la igualdad, como en la mesa redonda del rey Arturo, donde ningún participante ocupa una posición superior. En las tradiciones orientales, especialmente en el budismo, la imagen de la rueda —*samsara*, del sánscrito «proceso de pasar»— expresa el ciclo de la existencia y la repetición de la vida. En algunas culturas, esta figura adquiere dinamismo al incorporar rayos o alas, sugiriendo movimiento, expansión y energía. De este modo, el círculo integra significados diversos —armonía, eternidad, totalidad y transformación— que lo convierten en uno de los símbolos universales más fecundos.

Karina Borisova (2025), «La metáfora del círculo en los relatos de Jorge Luis Borges», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 262-276.

Desde tiempos antiguos, el círculo se utilizaba para medir el paso del tiempo. Los habitantes de Babilonia, por ejemplo, dividieron el círculo en 360 grados y posteriormente en seis partes de 60, creando una correspondencia simbólica entre el movimiento circular y el orden del cosmos: su reloj, llamado *shar*, significaba precisamente *universo* o *cosmos*. En la tradición griega, el concepto de tiempo era igualmente equívoco: *Kronos* designaba el tiempo lineal y cuantificable; *Kairós*, el instante oportuno y singular; y *Aión*, el tiempo eterno y cíclico. Esta triple concepción revela que, desde la Antigüedad, el tiempo se entendía como una realidad ambigua, a la vez medible e inasible, repetitiva y efímera; una ambigüedad que Borges retoma al concebir el círculo como símbolo de la eternidad y del retorno.

En leyendas y mitos, el círculo también se utilizaba como protección contra las fuerzas oscuras. En muchos cuentos, el héroe dibuja un círculo a su alrededor para protegerse, creyendo que las fuerzas malignas no pueden entrar. Así se protegían ciudades e iglesias, con la esperanza de que los malos espíritus y los enemigos no pudieran entrar. Se consideraba que los anillos, brazaletes, cinturones y coronas también protegían. En la antigüedad, el significado de estos amuletos era muy primitivo: los anillos protegían los dedos, las coronas la cabeza, etc. Algunos trajes nacionales llevaban bordados circulares en mangas, dobladillos y cuellos, protegiendo así a su portador de espíritus malignos.

Por lo tanto, la metáfora del círculo debe considerarse como un conjunto de *múltiples metáforas*. Según el contexto, se interpretan de diferentes maneras y adquieren nuevas connotaciones. La esencia de la metáfora conceptual —o cognitiva— radica en la pluralidad semántica de significados, ya que actúa como herramienta para comprender fenómenos abstractos y el mundo en general. Una de esas metáforas resulta en que «la esfera es la figura más perfecta y más uniforme, porque todos los puntos de la superficie equidistan del centro» (Borges, 1974: 636). Esta idea procede de la tradición filosófica griega, en la que la esfera —desde Platón y Aristóteles— simbolizaba la perfección, la armonía y el orden del cosmos. Más tarde, el pensamiento medieval heredó esa concepción para representar a Dios y al universo como realidades completas y autosuficientes. Así, la simplicidad y la armonía de la esfera han servido, a lo largo de los siglos, para expresar la totalidad divina, el equilibrio cósmico y la plenitud de la cultura humana.

En los cuentos de Borges *el círculo* se presenta como metáfora de Dios, por ejemplo, en «Los teólogos»; como imagen del universo cerrado en «El Aleph»; y como metáfora de la infinitud del cosmos en «La biblioteca de Babel», así como en la arquitectura en «Las ruinas

Karina Borisova (2025), «La metáfora del círculo en los relatos de Jorge Luis Borges», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 262-276.

circulares» y en «El inmortal». En muchos relatos de Borges encontramos una geometrización simbólica, es decir, la reducción de conceptos abstractos o entidades metafísicas a figuras geométricas que condensan su sentido. En «La esfera de Pascal», la susodicha figura encarna la idea de totalidad y perfección; en «El Aleph», el punto infinitesimal reúne todos los lugares del universo; en «La biblioteca de Babel», la estructura hexagonal simboliza el orden infinito del conocimiento; y en «El jardín de senderos que se bifurcan», el laberinto representa la multiplicidad de los tiempos posibles. A través de estas formas, Borges traduce nociones filosóficas en imágenes espaciales, creando una poética del pensamiento que une la abstracción matemática con la intuición metafísica.

Galileo Galilei, por ejemplo, concebía el universo como un libro: «[e]stá escrito en el lenguaje de las matemáticas y sus caracteres son triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es humanamente imposible entender una sola palabra de él; sin esto, uno se encuentra perdido en un oscuro laberinto» (2016: 65). Esta metáfora expresa la idea de que el cosmos posee una estructura racional y legible, donde las leyes naturales se revelan a través de formas geométricas; Borges retoma y transforma esta concepción en «La biblioteca de Babel», donde la biblioteca es un universo vasto e inconmensurable y el libro esférico dentro de ella es un depósito de todo el conocimiento. El círculo como base del cilindro aparece en el célebre relato filosófico «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» (1940). Es un mensaje inquietante y ominoso de un mundo irreal, un mundo de ficción creado por la imaginación de una secta de sabios que soñaban con convertirse en demiurgos de una nueva realidad y que sorprendentemente tuvieron éxito en su blasfemo propósito. El pesado cono de un metal desconocido en la Tierra deja una marca circular en la palma de quien lo sostiene, presagiando una nueva era —nueva filosofía y nueva cultura—. Ese círculo, base del cilindro, recuerda la forma de un reloj de arena lo que duplica la metáfora y añade una nueva imagen: el tiempo fugaz.

El papel fundamental en la filosofía oriental lo desempeñan tres figuras: el círculo, asociado con lo celestial; el cuadrado, con la tierra; y el triángulo, que simboliza la conexión entre ambos. En la práctica budista e hinduista se utiliza el mandala, palabra sánscrita que significa *círculo*. El mandala se interpreta como armonía divina e incluye la rueda del mundo, el loto, el laberinto y otros símbolos.

Los símbolos del laberinto y del círculo aparecen repetidamente en los relatos de Borges, pero aquellos que se vinculan con estos símbolos no encuentran armonía, sino que

tienden a una búsqueda constante. En el cuento «El jardín de senderos que se bifurcan» (1941), el protagonista camina por un laberinto real, mientras sueña con «uno perdido», imaginando su perfección «los quioscos ochavados y las sendas que vuelven» (Borges, [1941] 1974: 475). La figura octogonal se aproxima geométricamente al círculo. En «La biblioteca de Babel» (1941) también aparece una figura poligonal: la biblioteca está compuesta por una «infinitud de galerías hexagonales». La forma geométrica del hexágono ya se aleja un poco del círculo, pero en esos espacios existen «frutas esféricas» llamadas lámparas. Además, hay otras figuras: dentro de cada hexágono hay pozos —también figuras cilíndricas—. La escalera en la biblioteca es en espiral, y como todo allí, es infinita, «se abisma y se lleva hacia lo remoto» (Borges, [1941] 1974: 465). Sin embargo, la figura más perfecta es la esfera: la biblioteca, la habitación esférica y el libro esférico —aunque solo se conocen por relatos de místicos—. La biblioteca es un universo entero con una multitud inmensa de libros no repetidos, junto a catálogos falsos, libros que pudieron haberse escrito o tratados perdidos. Todo esto sugiere que en la biblioteca no solo se unen presente, pasado y futuro, sino también múltiples combinaciones de estos tiempos. Las búsquedas de «justificación» que emprenden «miles de sedientos» se asemejan a la búsqueda del sentido de la vida misma, conforme a la doctrina budista.

En otro relato de Borges, «Los teólogos» (1947), el círculo también adquiere un significado divino. Allí se menciona una secta nacida a orillas del Danubio que creía en la ciclicidad de todo en el mundo, en la repetición perpetua. El cuento contiene también la metáfora del «Dios único», representado como «el camino recto»; en contraposición, existen «los círculos del laberinto», es decir, *el paganismo* o *el politeísmo*. En «La escritura del dios» (1949), Dios y el universo se funden en un solo símbolo: la rueda. Tal como el protagonista describe la rueda infinita, podemos concluir que se trata del *samsara*, el ciclo de la vida y la muerte. Pero aquí la rueda también aparece como un libro esférico que contiene conocimientos, o como el ojo omnividente del Aleph: en la rueda cíclica puede contemplarse todo el universo y conocer sus pensamientos, es decir, el sentido de la existencia. Y si en «La biblioteca de Babel» se intenta descifrar los libros para descubrir los secretos del mundo, en «La escritura del dios» el protagonista logra descifrar los signos en la piel del jaguar. Anteriormente se ha mencionado que Galileo Galilei hablaba del lenguaje del universo y su relación con la matemática y las figuras geométricas (2016: 65). En «La biblioteca de Babel», los libros están compuestos por letras y palabras, pero son difíciles de leer por la mezcla de

lenguas. En el relato «La escritura de Dios», Borges establece una posible relación entre la geometría y la escritura sagrada: las manchas del jaguar son el lenguaje del universo, compuesto por figuras geométricas: «[a]lgunas incluían puntos; otras formaban rayas transversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían» (Borges, [1949] 1974: 597). En este contexto, el punto puede entenderse como una forma mínima del círculo, y la repetición de los signos en la piel del animal sugiere una estructura cíclica, donde la escritura del universo se reproduce sin fin. Borges transforma así la imagen natural en una metáfora del orden cósmico, en la que la forma geométrica se convierte en portadora de sentido metafísico.

Volviendo al círculo como metáfora teológica de Dios, es necesario mencionar el cuento «Las ruinas circulares» (1940). En este relato, la realidad y lo sobrenatural se confunden deliberadamente: el sueño del protagonista engendra un hombre «real», que a su vez resulta ser el sueño de otro. En Borges, lo irreal no designa lo imposible, sino la reflexión sobre la naturaleza de la realidad, que puede revelarse como una construcción mental o textual. El carácter circular del lugar y del propio relato simboliza ese proceso infinito de creación y recreación, en el que los límites entre lo vivido y lo imaginado desaparecen. De este modo, el círculo no solo representa a Dios como principio sin fin, sino también la estructura autorreferencial del universo borgiano. No es casual que en este espacio circular aparezca la figura del tigre, otra metáfora que representa al «sol encadenado». La morada del dios es un templo circular que simboliza el universo cerrado. En muchos mitos antiguos el dios del fuego o del sol era una de las principales deidades del panteón; por ejemplo, el dios supremo Ra en el antiguo Egipto o Inti entre los incas, venerado como el Dios-antepasado que les dio la vida.

Los dioses asociados al círculo o a la rueda en diversas culturas poseían poder solar o cósmico. Ejemplos de tales deidades pueden encontrarse en los pueblos del Cercano Oriente, como Asur en la mitología acadia representado con un disco alado que simbolizaba el sol. Otro ejemplo es Surya, el dios del sol en la mitología india, cuyo disco representa la ciclicidad del tiempo.

Para mostrar la inmensidad e infinitud del universo, Jorge Luis Borges utiliza la metáfora de la esfera, ya que mediante figuras y números específicos se puede imaginar mejor un fenómeno. Algunos escritores y filósofos a los que Borges cita directamente también imaginaron el universo bajo la forma de una esfera infinita o como un ciclo eterno. En «La

Karina Borisova (2025), «La metáfora del círculo en los relatos de Jorge Luis Borges», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 262-276.

esfera de Pascal», el propio Borges recuerda a Giordano Bruno y a Blaise Pascal, quienes concibieron un cosmos sin límites, «cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» (Borges, 1974: 636). A esta tradición se suma la visión neoplatónica de Plotino, para quien el Uno se refleja en todas las formas, y la idea schopenhaueriana del mundo como representación, marcada por la recurrencia y el sueño. En el ámbito visual, esta intuición encuentra un eco posterior en las obras de Maurits Cornelis Escher, quien en sus grabados usaba el espacio bidimensional que convertía en infinito, combinando perspectiva con elementos repetitivos. Las metáforas que reproducen el universo están presentes en los relatos «El Aleph» y «La biblioteca de Babel». En el primero, la esfera es el globo terráqueo en miniatura o un orbe que contiene el universo. El Aleph es omnimodo y en él, como en la Biblioteca, están todos los conocimientos del mundo.

En el cuento «El Aleph» (1949), Borges concibe el universo concentrado en una pequeña esfera que contiene todos los puntos del espacio. Ese objeto, que da título al relato, toma su nombre de la primera letra del alfabeto hebreo, símbolo del origen y de la unidad. En él se cifra la idea de un centro absoluto, un punto donde convergen todas las cosas y que Borges describe como el alma del universo. Platón concebía el alma del mundo según un modelo esférico, vinculado a la perfección, la totalidad y el movimiento circular del cosmos, tal como se expone en el *Timeo* (33b-36d), donde la circularidad del alma garantiza el orden y la inteligibilidad del universo. En la psicología analítica de Carl Gustav Jung (1944, 1959), el círculo desempeña una función simbólica análoga: representa el «sí-mismo» (*Selbst*) como totalidad psíquica y culminación del proceso de individuación, mientras que el cuadrado se asocia al ámbito de lo terrenal y a la estructuración de la realidad material. El protagonista afirma haber visto en esa pequeña esfera una repetición cíclica: veía tanto el Aleph como la Tierra: es decir, logró contemplar «el universo incomprensible». La simbología del círculo en este relato es bastante transparente: el Aleph se presenta como un universo infinito, un mundo cerrado que contiene todo el conocimiento de todos los tiempos y puede interpretarse como la imagen de un dios omnisciente. Esta misma metáfora ya se había visto en «La biblioteca de Babel» donde en una esfera gigantesca estaban todos los saberes y libros del universo. En ambos casos, la totalidad se condensa en una forma singular, lo que permite establecer una afinidad estructural con la noción leibniziana de las *mónadas*, según la cual cada entidad refleja el universo desde su propio punto de vista, principio que Borges incorpora a su poética mediante imágenes de concentración y reflejo.

Karina Borisova (2025), «La metáfora del círculo en los relatos de Jorge Luis Borges», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 262-276.

La simbología del círculo también está relacionada con la arquitectura. En iglesias de estilo románico y en algunos templos paganos, las bóvedas y cúpulas redondeadas representan la simbología celeste. La iglesia románica representa no al hombre simple, sino al hombre ideal: es decir, a Jesucristo, quien une el cielo y la tierra. Los altares de piedra de forma circular eran también algo común. El círculo contiene un poder divino sin principio ni fin.

En relación con lo anterior, viene a la mente de inmediato el relato «Las ruinas circulares», cuyo título ya enlaza la simbología del círculo con la arquitectura. Desde el comienzo, el protagonista llega exhausto y ensangrentado a un «espacio circular» donde antiguamente se erigía un templo. Lo primero que sorprende es que al amanecer sus heridas se han cerrado, lo cual puede interpretarse como consecuencia de haber dormido en un lugar sagrado. En la antigüedad, el espacio circular se asociaba con el culto al fuego. En este relato, «el espacio circular» no solo se vincula con el dios del fuego, sino también con el elemento del fuego mismo, ya que el templo fue destruido por antiguos incendios. Los pensamientos del protagonista revelan que los dioses ya no son venerados por los humanos y se presentan como «incendiados y muertos» (Borges, [1941] 1974: 451). En su sueño se ve en el centro de un anfiteatro circular. El templo circular es la morada de un dios que en otro tiempo fue reverenciado.

Existe otra imagen «codificada» del círculo en el cuento «El Zahir» (1949). Por un lado, la simbología de la moneda es evidente: riqueza, prosperidad, bienestar. Por otro lado, representa una codicia destructiva que puede llevar a la locura y a vender el alma. En la mitología romana oriental existe un espíritu que puede engañar al ser humano tomando la forma de una moneda. En algunas religiones la moneda es parte del rito funerario. Las monedas de plata se usaban como talismanes contra los malos espíritus, aunque en la iconografía cristiana, Judas traicionó a Jesús por treinta monedas de plata. Se usa la moneda también para tomar decisiones, arrojándola al aire y confiando en el destino. Por lo tanto, la moneda siempre ha tenido un simbolismo ambiguo y contradictorio. Inicialmente parecía ser lo opuesto al significado de Dios, envuelta en una metáfora de demonismo, donde su poder oscuro consume los pensamientos y obliga a pensar solo en el Zahir, llevando a la locura. Sin embargo, más adelante descubrimos que «Zahir» es uno de los noventa y nueve nombres de Dios. Y para ver a Dios, para hallarlo, el protagonista quiere seguir el camino del sufismo, en el que tras repetir noventa y nueve veces los nombres de Dios, su esencia se disuelve y, tras

Karina Borisova (2025), «La metáfora del círculo en los relatos de Jorge Luis Borges», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 262-276.

la moneda, tal vez se revele el propio Dios. Así, la simbología del círculo abarca en este cuento múltiples significados que se entrelazan, como el tigre infinito de una de las celdas de la prisión de Nithur.

3. CONCLUSIÓN

El símbolo del círculo reaparece en Borges no solo como metáfora de la ciclicidad de la vida, sino también como imagen del destino: no un destino impuesto por una fuerza divina, sino el resultado de una estructura cósmica que se repite sin fin, donde toda existencia retorna y se refleja en sí misma. Esta concepción se integra en una poética articulada en torno a la repetición y el retorno, en la que la autorreferencialidad opera como un principio estructural que vincula forma narrativa y reflexión metafísica.

En varios textos borgianos se advierte una tensión productiva entre la idea de repetición y la singularidad de la experiencia. Borges alude explícitamente a la recurrencia de situaciones, palabras e imágenes —como en el poema «La luna» o en el relato «Los teólogos»—, pero esta repetición no implica una simple identidad, sino una variación que confiere a cada retorno un sentido nuevo. En este contexto, los cuentos «La señora mayor» y «El sur» resultan especialmente reveladores, ya que en ellos el círculo no funciona como una estructura universal, sino como una forma estrictamente individual del destino.

En «La señora mayor», la percepción del tiempo de la protagonista se encuentra fijada en un pasado heroico que se impone sobre el presente. Su experiencia vital no avanza de manera lineal, sino que retorna obsesivamente a los episodios gloriosos del siglo XIX, hasta el punto de que la realidad contemporánea se disuelve en una reiteración onírica de la memoria. El círculo del destino se cierra únicamente para ella, en una dimensión subjetiva donde la repetición sustituye a la experiencia inmediata. Algo análogo ocurre en «El sur», donde el destino de Dahlmann se configura como un cierre simbólico más que como una consecuencia causal de los acontecimientos. La ambigüedad del relato —entre la muerte en el hospital y la aceptación del duelo en la llanura— refuerza la idea de que el protagonista entra en un círculo que responde a una lógica literaria y existencial antes que realista. Al aceptar el enfrentamiento final, Dahlmann consume un destino que coincide con su imaginario heroico, cerrando así un ciclo que se define por la identificación con un modelo ideal.

La metáfora del círculo es polisémica, adquiere asimismo una dimensión material y espacial en otros textos de Borges. En relatos como «El Zahir» o en el poema «La moneda», el círculo se manifiesta como un objeto tangible que concentra y refleja el universo. En «El Aleph», la esfera visible pero intangible reúne simultáneamente todos los puntos del espacio, mientras que en «La medalla» la realidad se invierte: el objeto puede tocarse, pero no verse. En estos casos, lo irreal no se opone a lo verdadero, sino que designa una dimensión simbólica o metafísica de la experiencia, donde lo visible y lo invisible se complementan.

La circularidad se proyecta también en la arquitectura de ciertos relatos. En «Las ruinas circulares» y «El inmortal», el espacio narrativo refuerza la idea de repetición y clausura, mientras que en «La biblioteca de Babel» la proliferación indefinida de galerías hexagonales —figuras geométricas estables y reiteradas— genera un efecto de infinitud cerrada que aproxima el conjunto a las cualidades asociadas al círculo. De este modo, Borges traduce la noción de totalidad infinita en una estructura basada en la repetición y la variación.

En algunas obras se observa la metáfora de Dios: los templos circulares de «Las ruinas circulares», o el libro esférico de «La biblioteca de Babel», que contiene todo el conocimiento del mundo. Además, la escritura divina se muestra en forma de círculos: por ejemplo, las manchas en la piel del jaguar que codifican el sentido del universo. En «La escritura del dios» y «Los teólogos», el círculo aparece como rueda. Aquí puede trazarse un paralelo con la filosofía oriental y la rueda del samsara como ciclo de vida y muerte.

A partir de todo lo anterior, podemos concluir que —en sus cuentos— Jorge Luis Borges juega con distintos significados de la polifacética metáfora del círculo, entrelazándolos de múltiples formas con sus otras metáforas. En conjunto, estas variaciones muestran cómo Borges transforma la metáfora del círculo en un principio estructural y conceptual de su escritura. La figura circular articula tiempo, destino, conocimiento y forma narrativa, integrándolos en una red de correspondencias que tiende al infinito. De este modo, el círculo no solo representa la recurrencia y la totalidad, sino también la lógica interna de su universo literario, donde cada retorno encierra la posibilidad de un nuevo comienzo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Iván (2002), «La moneda de Borges: de la degradación al desgaste — rudimentos de semiótica borgesiana —», *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 13, pp. 57-77.

Karina Borisova (2025), «La metáfora del círculo en los relatos de Jorge Luis Borges», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 262-276.

- ANTÓN MORENO, Miguel (2022), «La recuperación de símbolos del Siglo de Oro en la obra de Jorge Luis Borges», *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 78, 1381-1389.
- AURELIO, Marco (1977), *Meditaciones*, Madrid, Editorial Gredos.
- BARRENECHEA, Ana María (1977), «Borges y los símbolos», *Revista Iberoamericana*, vol. 43, nº. 100/101, pp. 601-609.
- BORGES, Jorge Luis (1974), *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé editores.
- GALILEI, Galileo ([1623] 2016), *El ensayador*, ed. y trad. Juan Signes Codoñer, Madrid, Alianza Editorial.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm ([1714] 1981), *Monadología*, Oviedo, Pentalfa Ediciones.
- NUÑO, Juan (1986), *La filosofía de Borges*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- OGNEVA, Elena (2003), «Рассказчик как предатель в новеллах Борхеса, Кортасара и Онетти» [«El narrador como traidor en las novelas de Borges, Cortázar y Onetti»], en Наталья Пахсарьян [Natalia Pakhsarian] (ed.), *Литература XX в. Итоги и перспективы изучения*, Moscú, ЭКОН, pp. 121-138.
- PIGLIA, Ricardo (1986), *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barral.
- PLATÓN (1992), *Diálogos VI Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1978), *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*, Nueva York, E. P. Dutton.
- SAVATER, Fernando (2008), *Borges: la ironía metafísica*, Barcelona, Ariel.
- TERTERYAN, Inna (1988), *Человек мифотворящий [El hombre creador de mitos]*, Moscú, Сов. писатель.
- VÁZQUEZ, María Esther (1996), *Borges. Esplendor y derrota*, Barcelona, Tusquets.
- WILLIAMSON, Edwin (2004), *Borges: A Life*, Nueva York, Viking Press.
- YAMPOLSKI, Mikhail (1989), «Метафоры Борхеса» [«Las metáforas de Borges»], *Латинская Америка [América Latina]*, 6, pp. 77-87.
- JUNG, Carl Gustav (1959), *Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, Nueva York, Bolligen Foundation.
- JUNG, Carl Gustav ([1944] 2005), *Psicología y alquimia*, Madrid, Trotta.



**VIOLENCIA Y TESTIMONIO EN *LOS AÑOS DEL TROPEL* (1985) Y
DESTERRADOS. CRÓNICAS DEL DESARRAIGO (2001), DEL ESCRITOR
COLOMBIANO ALFREDO MOLANO**

**VIOLENCE AND TESTIMONY IN *LOS AÑOS DEL TROPEL* (1985) AND
DESTERRADOS. CRÓNICAS DEL DESARRAIGO (2001), BY THE COLUMBIAN
WRITER ALFREDO MOLANO**

ALEJANDRO ISIDRO GÓMEZ

<https://orcid.org/0009-0006-9481-9261>

alejandro.isidro@ehu.eus

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO / EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

Resumen: En Colombia, la persistencia de una violencia poliédrica, multiforme y difusa compromete la consolidación de una paz duradera y dificulta la construcción de una memoria colectiva ejemplar. En el presente artículo se expone de qué manera el testimonio literario constituye un producto cultural contrahegemónico que, como género híbrido entre la ficción y el texto historiográfico, sirve al propósito de concretar y difundir el discurso de las víctimas y del sujeto subalterno. En particular, a lo largo de las páginas siguientes se mostrará cómo las crónicas de Alfredo Molano, en cuanto elaboración poética de las historias que el sociólogo bogotano recogió en diferentes áreas rurales de todo el país, proponen un acercamiento a la voz coral del campesinado colombiano y contribuyen a la fijación de su memoria colectiva. Asimismo, el análisis de los textos persigue el objetivo de explorar el modo en que la violencia estructural de Colombia se introduce en la escritura y de confirmar cómo el testimonio literario y el relato de ficción comparten rasgos estilísticos en lo que respecta a la representación del horror.

Palabras clave: Colombia, campesinado, oralidad, memoria colectiva, canon literario.

Abstract: In Colombia, the persistence of a multifaceted, multiform, and diffuse violence compromises the consolidation of a lasting peace and hinders the construction of an exemplary collective memory. This article shows how literary testimony constitutes a counter-hegemonic

Recibido: 17/09/2025. Aceptado: 07/12/2025.

DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.18107934>

cultural product which, as a cross genre between fictional and historiographical texts, aims to concretise and spread the discourse of the victims and subaltern individuals. In particular, the following pages will prove that Alfredo Molano's chronicles, created through the poetic writing of stories that the sociologist from Bogotá collected in various rural regions throughout the country, constitute an approach to the choral voice of the Colombian peasantry and contribute to the fixing of the country's collective memory. Furthermore, the analysis of the texts aims to explore the way in which Colombia's structural violence is transposed into writing and to confirm that literary testimonies and fictional stories share several stylistic features in terms of the representation of horror.

Keywords: Colombia, peasantry, orality, collective memory, literary canon.

1. INTRODUCCIÓN

A finales de los años sesenta, el testimonio se constituyó en América Latina como un nuevo género literario, ambiguo en lo referente a su ficcionalidad, que desde entonces ha conformado un amplio corpus de textos que narran, comunican y denuncian los procesos de violencia, represión y aniquilación acaecidos en el continente. El auge de este tipo de narrativa, emparentada con los testimonios escritos por los supervivientes de los campos de concentración y las dictaduras en Europa, ha suscitado reflexiones acerca de su fiabilidad y legitimidad como instrumento cognoscitivo, al igual que de su valor como producto literario. Surgen, así, varias preguntas: ¿en qué medida contribuyen la elaboración literaria, por un lado, y la voz del testigo, por otro, a la fijación de una memoria colectiva de la violencia? ¿Es posible detectar un «lenguaje de la violencia» en la literatura testimonial y, en caso afirmativo, qué rasgos léxicos y morfosintácticos lo distinguen? ¿Se puede trazar un paralelismo entre el tipo de violencia del contexto sociohistórico de producción y la forma en que esta se presenta en el texto literario?

El presente trabajo dirige su mirada hacia la compleja articulación de la violencia en Colombia y trata de responder a las preguntas formuladas en el párrafo anterior mediante el estudio de dos obras del sociólogo y escritor bogotano Alfredo Molano (1944-2019). En cuanto crónicas elaboradas a partir de los testimonios de campesinos que el autor recogió en sus recurrentes viajes por las distintas regiones de Colombia, los textos de *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001) constituyen un ejemplo paradigmático de la «simbiosis [...] entre ficción y realidad, mediatizada por el carácter ideológico y

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

práctico», que José Manuel Betancur Echavarría atribuye al discurso testimonial (2021: 64). En este sentido, el análisis de la narrativa de Alfredo Molano puede aportar conclusiones renovadoras que complementen las reflexiones sobre la representación de la violencia en otras obras nítidamente novelescas y ficcionales de la literatura colombiana¹. Paralelamente, el artículo problematiza los procesos de canonización de la literatura latinoamericana y la consideración del testimonio en la crítica literaria.

Para llevar a cabo este estudio, se aplica una metodología que toma como pilares teóricos la crítica marxista y los estudios culturales, así como la tematología en cuanto práctica comparatista y la narratología, con especial atención a la implicación emocional de los textos. De esta forma, el artículo se desarrolla en varias fases. En primer lugar, se plantea un acercamiento breve al concepto de violencia y se exponen sus particularidades en el marco del conflicto armado interno de Colombia a lo largo del siglo XX. Seguidamente, se presentan algunas reflexiones acerca de su representabilidad, su construcción como discurso narrativo y la manera en que permea los textos de ficción y testimoniales —en particular dentro del ámbito latinoamericano y colombiano—. En tercer lugar, se analizan los principales temas, los mecanismos narrativos y el tipo de lenguaje empleado en las crónicas de *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), con el objeto de responder a las preguntas investigadoras formuladas anteriormente. Finalmente, se presentan las principales conclusiones extraídas y se ponen en relación con las investigaciones precedentes y con ulteriores posibilidades de estudio.

2. UNA APROXIMACIÓN BREVE AL CONCEPTO DE VIOLENCIA

Si bien no se dispone en esta contribución de espacio suficiente para plantear una reflexión en profundidad sobre la violencia, conviene citar algunas definiciones fundamentales dentro de los ámbitos que competen al enfoque teórico aquí sostenido. El sociólogo noruego Johan Galtung define la violencia como «any avoidable insult to basic human needs, and, more generally, to sentient *life* of any kind, defined as that which is capable of suffering pain and enjoy well-being» (Galtung y Fischer, 2013: 35), y considera que «[el] potencial para la

¹ Novelas de mediados de siglo, como *Ciudad enloquecida* (1951), de Pablo Rueda, o *¿Quién mató a Dios?* (1965), de Luis Enrique Osorio, abordan la violencia en la sociedad colombiana, pero no están escritas desde la posición el sujeto subalterno. Por otra parte, las obras de autores consagrados como Manuel Mejía Vallejo, Gabriel García Márquez o —más recientemente— Laura Restrepo y Fernando Vallejo, no cumplen estrictamente los rasgos propios del testimonio, presentados sumariamente en el apartado quinto.

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

violencia, como para el amor, está en la naturaleza humana, pero las circunstancias condicionan la realización de ese potencial», de modo que «[las] grandes variaciones en la violencia se explican fácilmente en términos de cultura» (Galtung, 1998: 15). Partiendo de esta concepción, Galtung propone el término *violencia estructural*, que define como «la suma total de todos los choques incrustados en las estructuras sociales y mundiales, y cementados, solidificados, de tal forma que los resultados injustos, desiguales, son casi inmutables» (1998: 16). En la teoría de Galtung, esta modalidad es una de las tres que conforman el «triángulo de la violencia», que se completa con la *violencia directa*, aquella «visible en forma de conductas», y la *violencia cultural*, que legitima la anterior a través de las concepciones y prácticas religiosas, culturales, ideológicas, etc. (1998: 16). Es importante señalar que la violencia comprende no solo el daño físico, sino también el mental y espiritual (Galtung y Fischer, 2013: 35).

Por otro lado, Peter Waldmann distingue entre la *violencia personal*, que constituye una interacción social basada en la imposición y alude al enfrentamiento físico, y la *violencia institucional*, consistente en «el poder de mandar sobre otras personas, apoyado en sanciones físicas, que se concede a personas que ocupan ciertas posiciones» (1985: 742; *ap.* Kohut, 2002: 195). En este sentido, es evidente la ligazón de estas reflexiones con la noción de *poder*, que «se funda en su capacidad de imponer la voluntad del que lo ejerce», y para cuyo ejercicio resultan fundamentales la amenaza y el monopolio de la violencia (Kohut, 2002: 197). De acuerdo con esta última argumentación, la persistencia de la violencia institucional de arriba hacia abajo —es decir, desde las posiciones de poder contra la población— sería lo que conduce, en no pocas ocasiones, al ejercicio de una violencia desde abajo hacia arriba, es decir, por parte de la población sometida a la violencia estructural contra quienes ostentan el mando (Waldmann, 1985: 744; *ap.* Kohut, 2002: 199). A este respecto, cabe plantearse «a qué grado de abuso de poder y de violencia tiene que llegar un gobierno para que la resistencia armada se considere justificada» (Kohut 2002: 199), una pregunta compleja que involucra otros conceptos, como los de defensa propia e incluso derecho, puesto que lo jurídicamente aceptable varía de un tiempo histórico y de un Estado a otro.

3. EL CASO DE COLOMBIA: UNA VIOLENCIA PERSISTENTE, MULTIFORME Y POLIÉDRICA

La reiteración de la violencia en América Latina se ha asociado por parte de sociólogos como Peter Waldmann o Daniel Pécaut a la ausencia o la debilidad del Estado latinoamericano, el

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

cual, «a diferencia de los Estados europeos occidentales, nunca ha conseguido hacer efectivo el monopolio de la violencia ante la sociedad»; y, por lo tanto, no ejerce de contrapeso o freno al uso generalizado de la misma para resolver las confrontaciones (Waldmann, 1995: 27). El caso de Colombia es, según Waldmann, el ejemplo perfecto del «estado anómico» y su incapacidad para gestionar las tensiones ideológicas, económicas y políticas y, de ese modo, evitar su resolución por la vía armada; ahora bien, esta desintegración del Estado no resulta inofensiva, pues «debido a que las élites estatales se ven rodeadas de las fuerzas rivales que cuestionan su poder, tienen la tendencia a otorgar a sus órganos ejecutivos, sobre todo a los militares y la policía, facultades coactivas extraordinarias» (Waldmann, 1997: 42). También Pécaut halla una indiscutible «correlación permanente entre ausencia del Estado y tensiones sociales violentas» (1991: 40, 47), observación corroborada por el Informe Final de la Comisión de la Verdad, «especialmente en términos de control de recursos naturales» por parte de los grupos armados (Granada-Cardona, 2024: 152).

En el país caribeño, esta situación habría originado una cadena de conflictos y violencias casi ininterrumpida. Así, a mediados del siglo XX el periodo conocido como la Violencia (1946-1958)², que enfrentó a liberales y conservadores, se saldó con el asesinato de unas 200 000 personas (Waldmann, 1997: 34). Posteriormente, desde finales de los años sesenta se ha desarrollado un marco conocido como *conflicto armado interno*, que ha tenido como actores principales al Estado, las fuerzas paramilitares, las organizaciones guerrilleras y el narcotráfico³, y que ha hecho de Colombia un país profundamente afectado por la violencia⁴. Estos datos resultan, si cabe, más sorprendentes al considerar que, al contrario que en otras regiones del continente, en las últimas décadas no se ha producido en Colombia

² En Colombia, el uso de la mayúscula es marca para aludir a este periodo concreto. Gonzalo Sánchez Gómez ha discutido en *Guerras, memoria e historia* (2003) las distintas designaciones del periodo y su prolongación en el tiempo hasta fundirse con el conflicto armado de finales de siglo.

³ De entre todos estos grupos, la Comisión de la Verdad constató que «el paramilitarismo fue el actor más violento y con mayor incidencia en las diferentes regiones identificadas» (Granada-Cardona, 2024: 152). Las investigaciones de otras instituciones dirigidas a la recuperación de la memoria y la reparación también han detallado «la connivencia entre paramilitarismo, algunos sectores del ejército y las élites empresariales de ciertas regiones del país» (152).

⁴ El Registro Único de Víctimas creado en 2011 ha calculado un total de 8 632 032 víctimas de distinto tipo desde 1985 hasta febrero de 2018, de las cuales 7 344 917 corresponden a desplazamientos forzados y 994 063 a homicidios (CNMH, 2018: 60). Además, el Grupo de Memoria Histórica señalaba en 2013 que el 81,5 % de las muertes por el conflicto armado corresponden a civiles y el 18,5 % a combatientes (GMH, 2013: 32).

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

ningún golpe de Estado, una guerra civil declarada, un genocidio étnico o una marginación sistemática y oficialmente institucionalizada (Vélez Rendón, 2003: 38)⁵.

En este contexto, para explicar la persistencia de la violencia en el país, Waldmann ha postulado una *tesis de la continuidad*, según la cual «las sucesivas olas de violencia están estrechamente vinculadas con [...] la ausencia de esfuerzos por inhibir la violencia desde la organización estatal» (1997: 47). Por el contrario, ciertos autores sugieren atender a las causas más específicas de cada época y a la propia estructura político-económica del Estado colombiano. Así, otros autores señalan como factores clave los «conflictos históricos en las geografías de la guerra, tales como los motivados por el modelo extractivista minero y agrario [...] o por el acceso desigual a la tierra» (Vélez-Torres, Gough y Ruetten-Orihuela, 2024: 6). Esta perspectiva es compartida por María Ospina Pizano, para quien «[la] fe de los violentólogos en el Estado moderno occidental [...] los ha llevado [...] a ignorar los legados coloniales que han hecho del Estado colombiano una estructura híbrida que reproduce prácticas autoritarias y de exclusión y les ha impedido cuestionar las ideologías hegemónicas que determinan sus prácticas e instituciones» (2019: 32).

Sea como fuere, la investigación coincide en la existencia de una «guerra irregular» y de una «violencia multiforme, yuxtapuesta y difusa» (Vélez Rendón, 2003: 36, 39). Y precisamente su generalización y permeabilidad ha impulsado una corriente sociológica y literaria que aspira a comprender en su profundidad el fenómeno y dar cuenta de su complejidad a través del testimonio de las víctimas. Ahora bien, ¿en qué consisten estos textos? ¿De qué manera representan la violencia? ¿Cómo se construyen en cuanto objetos culturales y discursos (literarios) en circulación?

4. LITERATURA Y VIOLENCIA: REPRESENTACIONES Y DISCURSOS

Tras la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto, la discusión acerca de si el lenguaje nos permite captar la complejidad y profundidad del sufrimiento humano —de los campos de concentración y exterminio— se agudizó y llevó a algunos autores, como Theodor Adorno,

⁵ Aunque no se haya dado una guerra declarada como tal, conviene matizar que otros autores sí emplean dicho término para aludir a distintas fases de los conflictos armados en Colombia. Así, Pécaut ha descrito el periodo de la Violencia como «una verdadera guerra civil» (2003: 116) y Sánchez Gómez ha reflexionado sobre el uso del término «guerra» para referirse tanto a dicho como periodo como al conflicto armado de finales del siglo XX (2006: 37-53). En la misma línea, debe recordarse que el mandato del militar Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) se gestó tras un golpe de Estado y constituyó una dictadura represiva en sentido estricto.

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

a afirmar que «escribir un poema después de Auschwitz es barbarie» (2018: 22). Así, Javier Sánchez Zapatero considera que los niveles de horror y violencia del siglo XX implican que el ser humano sea «incapaz de transmitir con palabras convencionales una realidad que se puede experimentar pero no conceptualizar» (2011: 401). Esta línea de pensamiento se vería reforzada por la teoría neurocientífica de referentes como António Damásio, para quien el sentimiento es la «percepción de todos los cambios que constituyen la respuesta emocional» (1996: 167), o Joseph LeDoux, quien considera que la emoción como tal involucra tanto procesos inconscientes —*low-road emotions*— como otros conscientes y culturalmente aprendidos —*high-road emotions*— (1996: 161 y ss.). En suma, «el sentimiento es la experiencia de la emoción que se puede verbalizar», pero «lo que los individuos relatan como sentimiento no es exactamente lo que sucede en sus cuerpos/mentes» (García Andrade, 2019: 67).

Por el contrario, aun subrayando que toda narración de la violencia debe considerar «las trampas de la memoria, es decir, sus olvidos, huecos, lagunas, contradicciones, silencios y distorsiones», Carlos Pabón concluye —siguiendo a Jacques Rancière— que no habría nada irrepresentable mediante el lenguaje (2015: 19). Del mismo modo, Myriam Jimeno rebate «la incapacidad intrínseca del lenguaje para dar cuenta del sufrimiento personal» (2007: 170, 171) y concibe las narrativas y los testimonios sobre experiencias de violencia como medios de creación de un «campo intersubjetivo» y de una «comunidad emocional que alienta la recuperación del sujeto» (2007: 173, 174). Por lo tanto, no se trata de probar que el lenguaje pueda reflejar con exactitud los procesos neurológicos y corporales ligados al dolor y la violencia, sino de resaltar su capacidad pragmática para propiciar una comunicación emocional que, por un lado, recompone al sujeto emisor y, por otro, fomenta la empatía y la reacción en el receptor social.

En el caso de autores que recurren a la ficción y que no llegaron a experimentar en primera persona la violencia, pero que conocen sus dispositivos y efectos sobre la población, la presencia en los textos de la guerra, el horror, la represión, la persecución, etc., obedece más bien a la voluntad de elaborar un discurso contrahegemónico. A este respecto, Gustavo Lespada coincide con Pabón en que las experiencias de violencia también se pueden vehicular a través de la literatura, la cual, como artificio, está «consagrada a revelar lo inconfesable y a

transgredir todos los límites y las reglas» (Lespada, 2015: 36)⁶. Así, se trataría de «elaborar una estética que pueda enriquecer nuestro entendimiento de una realidad mucho más compleja de lo que sugieren los acercamientos “objetivistas” que reducen nuestra comprensión a lo verificable» (Pabón, 2015: 27). Esta elaboración estética, no obstante, también puede adoptar la forma del testimonio literario: es decir, partir de la escucha *real* para convertir las historias de los sujetos violentados en relatos verosímiles y portadores de su memoria colectiva.

5. LA LITERATURA TESTIMONIAL DE LA VIOLENCIA EN AMÉRICA LATINA Y COLOMBIA

La cristalización de la violencia en la literatura es un fenómeno común a casi todo el espacio geográfico de América Latina. Según Kohut, se da en la literatura del continente una mayor tematización de la violencia ejercida desde arriba —frente a la violencia desde abajo—, la cual se justifica a menudo como resistencia legítima (2002: 206). En este sentido, con frecuencia se ha recurrido al testimonio literario, una narración vinculada a la lucha de los grupos oprimidos⁷, en la cual la voz enunciativa se encuentra «mediatizada por un antropólogo, un periodista o un escritor encargado de la edición» (Simón, 2012: 29-30). Así definía el género John Beverley en 1987:

[N]arración —usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta— contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una “vida” o una vivencia particularmente significativa (1987: 157).

Este tipo de narrativa se distingue por su carácter contra-hegemónico y, pese a estar sujeta al mismo pacto de veracidad que la autobiografía, «no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva», sino a «la construcción de una praxis solidaria y emancipatoria», por lo que la dicotomía verdad/ficción carece de sentido para comprenderla (Yúdice, 1992: 231). No obstante, Beverley subraya que, si bien su evidente elaboración retórica desde la subjetividad individual lo acerca a la literatura, esto no debe invalidar su referencialidad y su capacidad para vehicular un mensaje colectivo y «“reconstruir la verdad” de lo subalterno» (1992: 21). En este sentido, desde su génesis en el marco de los movimientos políticos de los años 60 y 70, el testimonio ha combatido «el elitismo de quienes

⁶ Para Lespada, esto es así porque el texto de ficción «no es lo opuesto de la verdad, sino un trabajo con el lenguaje y el sentido»; y, por lo tanto, «no puede ser concebido como una mera imagen o representación de alguna realidad acabada y “externa”, sino como una operación» (2015: 36).

⁷ Acertadamente, Betancur puntualiza que el testimonio, como «portador de la denuncia contra el estado corrupto del orden sociopolítico, no puede, por tanto, partir desde las clases sociales privilegiadas —contra las cuales se dirige—» (2021: 65).

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

se arrogan la potestad de definir qué queda incluido en la esfera literaria» (García, 2015: 13). Por este motivo, ha sido foco de reiteradas críticas esteticistas que negaban su «efectividad artística», aludían a su «mala calidad» y, en casos como el de Colombia, han convertido la categoría de discurso testimonial en «marca de exclusión del canon» (Betancur, 2021: 67, 63). Estos juicios se enraízan en una definición de lo literario basada en la desviación de la norma gramatical como su rasgo distintivo y en la supuesta autorreferencialidad de su discurso, teorización, que, sin embargo, ha sido cuestionada desde los postulados marxistas por Terry Eagleton (1983) y, en el ámbito hispánico, por Pozuelo Yvancos (1994: 34-35), Juan Carlos Rodríguez (2001) o Becerra Mayor *et al.* (2020)⁸.

Sin embargo, lo cierto es que también es posible identificar en los testimonios literarios la función poética del discurso, definida esta como la «orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal» (Jakobson, 1981: 358) y entendiendo por *función* la atención predominante a uno u otro de los elementos de la comunicación (Pozuelo Yvancos, 1994: 42). Como se observará en el presente análisis, la preeminencia de dicha *orientación* hacia el mensaje y la consecuente presencia de elementos verbales recurrentes y estructuradores de los relatos no es incompatible con el discurso oral y el habla popular del sujeto *testimoniante* ni con la evidente función referencial de estos textos. Ahora bien, y paradójicamente, Beverley subraya que señalar exclusivamente sus rasgos poéticos «equivaldría a una recepción “liberal” del testimonio, que [...] alienta su incorporación al canon, pero a costa de relativizar su poder estético-ideológico especial» (1992: 21).

Las líneas argumentativas aquí recogidas evidencian el carácter liminal y ambiguo del relato testimonial, entre el pragmatismo discursivo y la autorreferencialidad, entre el valor extraliterario y la expresividad poética. Considerando que toda literatura está condicionada por su momento histórico y es siempre ideológica —en alguna forma o grado—, al constituir un discurso lingüístico y estar este atravesado siempre por el *inconsciente ideológico* que condiciona nuestras prácticas sociales (Rodríguez, 2001), es posible entonces insertar el testimonio en la historia literaria, sin que pierda por ello su valor referencial y político. De

⁸ Los autores del ensayo *Qué hacemos con la literatura* se hacen eco de los cinco criterios recogidos por Terry Eagleton como intentos de definición de la literatura y los someten a un examen dialéctico para concluir que ninguno de ellos es infalible. En consecuencia, concluyen que lo «literario» no es sino un producto histórico, social e ideológico definido por las convenciones de cada época y ámbito geográfico; y que, por lo tanto, los textos deben leerse «en relación con su historia y con las contradicciones ideológicas propias de su época» (2013: 20).

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

acuerdo con Yúdice, el testimonio abre «su propio espacio [...] un modo de producción del discurso, determinado por la propia situación histórica de su enunciación y por la posición que tanto el sujeto de la enunciación final como la prevista para el sujeto enunciado asumen en la sociedad» (1992: 62-63). Se trata, así, de valorar el texto como producto material, como «proceso social constitutivo creador de “estilos de vida” específicos» (Williams, 2009: 30-31).

Regresando a la violencia como tema y huella visible en el lenguaje, quizá no sorprendan, entonces, ciertas similitudes en la manera en que esta permea las ficciones y los testimonios. En la novela latinoamericana, distintos autores han señalado la ruptura de las convenciones y las formas normalizadas (Vila, 2015: 130, 136), la hipérbole y la brutalidad a través de la mirada de las víctimas (Monti, 2023: 31), la transfiguración sintáctica (Pabón, 2015: 46) o el habla popular y espontánea (Montoya Campuzano, 1999: 111) como algunas de las principales características en cuanto a la penetración de la violencia en dicho género. A su vez, distintas investigaciones han observado en la narrativa testimonial del continente recursos propios de la novela, como el monólogo interior o el discurso indirecto libre para representar la voz de las víctimas (García, 2015: 21), así como la hipérbole combinada con la cesión de la enunciación a la voz popular (Valencia, 2018: 179) o la fractura de la forma y del contenido en los testimonios sobre la figura del sicario (Montoya Campuzano, 1999: 108).

En el caso de Colombia, y particularmente en lo que respecta al periodo conocido como la Violencia, se ha distinguido *grosso modo* entre una literatura *de* la Violencia, próxima temporalmente a los hechos, de supuesta menor conciencia artística y en la que predominan la escritura testimonial y la denuncia, y una literatura *sobre* la Violencia, presumiblemente de una mayor reflexión y elaboración estética (Betancur, 2021: 56-57). Para Betancur, el rechazo por parte de la crítica hacia las novelas testimoniales *de* la Violencia se sustenta sobre la persistencia en el país de un «canon estético neoclasicista [...] según el cual a la literatura le era vedado mostrar lo horrible, feo y violento»; y que, en cambio, «debía alcanzar su estatus de universalidad mediante el planteamiento de valores éticos universales» (2021: 59)⁹. Por otro lado, a partir de los años ochenta se populariza una literatura testimonial escrita por «mediadores letrados [...] con distintos niveles de intervención» que propone un uso

⁹ Betancur añade, asimismo, que estas críticas «no se detienen a considerar las amplias discusiones teóricas que surgen sobre el término en Latinoamérica desde finales de la década de los sesenta hasta finales de los ochenta» (2021: 55).

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

«ejemplar» del pasado (Suárez Gómez, 2011: 289), la cual se acerca en mayor medida a las definiciones de Simón, Beverley o Yúdice citadas anteriormente.

Las crónicas de Alfredo Molano, ancladas fuertemente en la oralidad y la narración popular, pero estructuradas y elaboradas a través de la escritura posterior, constituyen un particular ejemplo de esta segunda categoría. Al mismo tiempo, refutan las críticas esteticistas vertidas sobre la literatura testimonial, pues, como se verá a continuación, combinan la referencialidad y oralidad del lenguaje con el recurso a mecanismos narrativos y retóricos, prueba manifiesta de su *poeticidad*. Además, se trata de textos que destacan por la ambigüedad de género —en sus libros no encontramos ningún paratexto, ninguna nota al pie ni observación que nos permita contrastar lo narrado con la realidad extratextual— y, precisamente por ello, pueden aportar nuevas conclusiones a la reflexión en torno al testimonio y la representación de la violencia.

6. VIOLENCIA, TESTIMONIO Y ORALIDAD EN LOS RELATOS DE ALFREDO MOLANO

Alfredo Molano (1944-2019) fue un destacado sociólogo, periodista y escritor bogotano que dedicó gran parte de su vida a recorrer las áreas rurales de su país para escuchar los testimonios del campesinado y de la guerrilla, testimonios a partir de los cuales publicó decenas de libros en forma de crónicas, entre los que destacan *Trochas y fusiles* (1994), *Del Llano llano: relatos y testimonios* (1995) o los dos que se analizan en este trabajo: *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001). Aunque fue crítico con todas las partes implicadas en el conflicto armado, fue su denuncia de la violencia ejercida por los grupos paramilitares lo que le obligó a exiliarse en Barcelona a finales de los años noventa, tras haber recibido reiteradas amenazas de muerte. Desde su creación en 2017 y hasta su fallecimiento el 31 de octubre de 2019, Molano participó activamente en la Comisión de Esclarecimiento de la Verdad, contribuyendo con su experiencia al desarrollo de «una metodología basada en un enfoque territorial y un extenso proceso de escucha» que permitió recopilar «más de 14,000 testimonios de diversas comunidades afectadas» (Granada-Cardona, 2024: 147).

La trayectoria literaria y periodística de Molano está atravesada por su ruptura epistemológica y metodológica con respecto a la academia, cuyos tratados se le antojaban insuficientes: «Entendí que el camino para comprender no era estudiar a la gente, sino escucharla. Y me di obsesivamente a la tarea de recorrer el país, con cualquier pretexto, para romper la mirada académica y oficial sobre la historia» (Molano, 2001: 15). Así, a raíz de sus

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

viajes, Molano fue consolidando una particular escritura híbrida, que él mismo definió del siguiente modo en el prólogo a *Los años del tropel* (1985): «resumir una entrevista tras otra en la “vida” de personajes de carne y hueso, vestidos de novela pero preñados de sufrimiento histórico concreto» (1985: 32). De este modo, el escritor bogotano construía personajes colectivos «a partir de historias de vida individuales» (Vélez Rendón, 2003: 49); es decir, escribía ficciones compuestas por fragmentos de narraciones verosímiles —hilvanados por él mismo— para transmitir el relato colectivo que surgía de las innumerables historias que le contaron. La voz nace del encuentro físico, de la entrevista, pero se moldea, crece y se entremezcla con otras escuchas y otros testimonios hasta conformar una voz comunal que no es la simple suma de sus orígenes. En el prólogo de *Los años del tropel*, el propio Molano se refería al hallazgo de una voz y una forma de narrar a raíz de un encuentro con una anciana en Neiva:

De golpe, el milagro se produjo: encontré la voz, el tono, el color, el lenguaje, en una anciana llena de fuerza [...] Toda la experiencia, toda la historia, todas las denuncias de los demás entrevistados se condensaron en su mirada. [...] Hablaban apasionadamente, sin objetividad, y así, chorreando «sangre y lodo», entraron en el texto. No se trataba de hacer la historia de la Violencia, sino de contar su versión (1985: 3).

No hay una pretensión de objetividad, sino una aceptación de la subjetividad inherente a la narrativa humana. Molano encontró así una voz poética, pero que no es una voz lírica —manifestación romántica de la personalidad autorial— sino la voz coral del campesinado colombiano, que en su pluma se funde en un técnica caracterizada por tres rasgos principales: 1) la narración homodiegética en primera persona; 2) la renuncia al suspense propio del género novelesco a cambio de la espontaneidad oral y la fragmentación de la memoria; y 3) la ausencia de una voluntad épica, pues son las propias voces campesinas las que seleccionan y diseccionan los hechos, a veces deteniéndose en la barbarie, otras en los sentimientos y a menudo en la fatalidad.

Este acercamiento al estudio sociológico del pueblo colombiano implicaba inevitablemente un acercamiento a la violencia alejado de los circuitos académicos y letrados, enfocado desde la mirada de sus testimoniantes. Molano decidió, en sus propias palabras, dejar de tratar la violencia «como una patología para verla desde adentro, desde el ojo y desde el corazón de sus protagonistas y de sus víctimas, que por lo demás son siempre los mismos» (1985: 3). Y así aparece en sus relatos: gestada casi siempre por causas ajenas a la voluntad y el quehacer diario de los personajes, que (sobre)viven asediados por la amenaza del secuestro,

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

el asesinato, la extorsión y la tortura, tópicos fundamentales de sus textos. En la obra de Molano encontramos manifestaciones de una *violencia estructural*, omnipresente, «multiforme, yuxtapuesta y difusa» (Vélez Rendón, 2003: 39) que «no se explica por la existencia de un conflicto “vertical” por el poder, sino por la de una cadena “horizontal” de acciones y reacciones violentas» (Waldmann, 1997: 38). Y en consonancia con ello, irrumpe en los textos de forma súbita y aparentemente azarosa. Si repasamos la historia de la literatura, podemos distinguir dos vías para narrar la violencia: una vía *obscena* —es decir, desde fuera de escena—, en la que la muerte y la sangre están presentes, pero negadas al lector o espectador explícitamente; y una vía *explícita e hiperbólica*, «la explicitud sangrienta de la épica clásica» (Valencia, 2018: 177). Como se verá en este análisis, en las crónicas de Molano encontramos casi siempre la segunda estrategia: una voz cruda y directa que nos sumerge en la violencia y el medio del que surge, a la vez que no renuncia al efecto emocional del lenguaje gracias a una elaboración retórica popular que el autor consideraba intrínsecamente literaria, pues «[la] poesía es originalmente oralidad, memoria, memoria histórica, historia» (Molano, inédito, *ap.* Jimeno Santoyo *et al.*, 2022: 34).

6.1. *Los años del tropel* (1985)

Publicado en 1985, *Los años del tropel* nos confronta con historias en las que Molano maneja con maestría la abstracción histórica y la concreción de las vidas de sus protagonistas. Concebido como una crónica del desplazamiento y del periodo de la Violencia que asoló Colombia entre 1946 y 1958, este libro aspira a formar parte de una memoria ejemplar que permita comprender más profundamente las dinámicas del país. El primer texto, «El Maestro», sirve a modo de reflexión sobre el conflicto y termina con una anticipación del presente: «Pero todavía algo queda, aunque es una violencia distinta, de abajo para arriba. Dios sabe en qué puede parar. Dios nos socorra y nos ilumine con su sabiduría» (1985: 17). A modo de contrapunto, el relato titulado simplemente «José Amador» nos presenta a un protagonista liberal que responde a la violencia con fiereza: «A mí me fusilan, pero yo no me callo, yo no me dejo meter la mano al bolsillo, yo no me dejo resistir por ningún hijueputa, yo me hago aporriar, me hago hasta matar pero me hago respetar» (1985: 20). Sin embargo, la persecución incesante no deja otra alternativa que la huida: una primera vez —«Yo no había atacado a la autoridad, pero me perseguían. No había otro camino que perdersen»— y otra —«el miedo nos cogió por las corvas y uno sabiendo que no tenía medios de

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

defenderse... pues tocó salir» (1985: 23)—. De la mano de Amador asistimos a una disección explícita y hasta macabra de la violencia, apreciable en el relato de la reacción desbocada de los liberales al conocer el asesinato de su líder, Jorge Eliécer Gaitán:

Cada uno tiraba para un lado: uno de un brazo, otro de una pierna, otro de una oreja, así, sin saber para dónde coger, pero todo el mundo creyendo que era el que había asesinado a Gaitán; se lo repartieron, lo acabaron, lo descuartizaron. Uno se quedó con un zapato, el otro con una manga de la camisa, el otro con los calzoncillos: lo despresaron como a una gallina en un piquete. Pero él no había sido el asesino, él lo único que había hecho era correr más que los demás y por eso se creyó que estaba huyendo (1985: 27).

En este fragmento, la hipérbole podría romper el pacto de verosimilitud, pero queda bruscamente interrumpida por una observación de lo más espontánea, a la cual sigue la explicación razonada: «[L]os propios asesinos fueron los que inventaron el cuento» (1985: 27). En efecto, las descripciones de la violencia se alternan en este y otros relatos con sucesos históricos cuya voz pareciera, por un momento, pertenecer a un narrador extradiegético — ¿el propio entrevistador, quizá?—, en un equilibrio de concreción y abstracción que otorga al texto su valor de «memoria ejemplar»; es decir, «permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro» (Todorov, 2000: 30). Esta dialéctica entre concreción testimonial y abstracción sociológica da cuenta del carácter ideológico y práctico señalado por Betancur para el testimonio (2021: 64). Así, textos como «José Amador» disputan el relato sobre la violencia y constituyen un esfuerzo por generar lo que Astrid Erll denomina «incremento icónico de la cultura del recuerdo» (2012: 212), pues a través de la recepción colectiva de los recuerdos biográficos se fragua una remodelación de la cultura del recuerdo existente. Mediado el relato anterior, José Amador llega a Tuluá, donde el drama del conflicto aflora en imágenes que rozan lo escatológico:

En Tuluá no encontré trabajo fácil. Me tocó jornalear sacando arena del río Cauca. Allá sí que me di cuenta de la violencia. Todos los días aparecían diez o quince cadáveres flotando en el río [...] A otros los traían vivos, los ponían a correr por el puente y los fusilaban por la espalda. Otras veces los encontraba todo garroteados. A otros les arrancaban los ojos y las gúevas y los dejaban amarrados muriéndose (1985: 33).

El fragmento anterior muestra el lenguaje austero, explícito y directo con el que se refieren matanzas y escenas macabras, un estilo testimonial que comparte los rasgos señalados para la ficción latinoamericana atravesada por la violencia, como la subjetividad enunciativa, el estilo provocador y turbulento, la perspectiva de las víctimas o las hablas

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

populares. Ahora bien, esto no impide la existencia también de paralelismos, recurrencias, metáforas y demás elementos verbales que denotan una *orientación* hacia el mensaje y lo estructuran con vistas a generar un impacto determinado en el receptor, tal y como se aprecia en las líneas que abren la crónica de Efraín Barón:

Para mí tengo que la violencia nunca estalló así como estalla un taco de dinamita en un barranco. La violencia fue cayendo despacito, fue haciendo nudos, fue amarrando a la gente sin que se diera cuenta. Comenzó a caer por la noche y cuando despertamos estaba metida en medio de nosotros, manejando las cuerdas. El único que supo qué era lo que había llegado fue mi padre. Era conservador, había nacido en Abejorral, es decir, era un antioqueño puro. Desde joven trabajaba con unos patrones en Samaria... (Molano, 1985: 53).

Al igual que sucedía con las descripciones explícitas, aquí la elaboración poética mediante el símil —«como estalla un taco de dinamita»— o la personificación del concepto mismo de violencia —«fue haciendo nudos», «estaba metida en medio de nosotros, manejando las cuerdas»— va seguida de la relación de información propia del testimonio histórico, con referencias geográficas y biográficas. Una vez más, Molano procura así ejecutar un equilibrio entre abstracción y concreción, entre la función poética y la expositiva, entre lo literario y lo historiográfico.

El fragmento anterior constituye, asimismo, una confirmación de la hipótesis de la violencia poliédrica y aparentemente inevitable, una violencia estructural que es desatada *desde arriba* pero ejecutada también por *los de abajo*, que se ven enfrentados entre sí sin siquiera desearlo. Existe entre los personajes de *Los años del tropel* un tratamiento casi místico de la violencia, como si fuera una epidemia que se extiende, una niebla que poco a poco se fue introduciendo en cada recodo del país. Ahora bien, a pesar de la aparente arbitrariedad de la violencia, que puede ser un instrumento a disposición de todos, las historias revelan que es la sección más humilde de la sociedad la que la sufre en mayor medida: «Era el año 47 y a mi padre lo querían sacar de la finca por envidia, porque él no contrataba sino trabajadores conservadores. ¿Pero él qué podía hacer si era la orden del patrón?» (1985: 53). Así, sin esquivar su carácter poliédrico, la narrativa de Molano rehúye la tentativa de «convertir la violencia en una especie de fuerza oscura y omnipresente que se hereda de generación en generación» y que borra «las condiciones sociales y culturales de las dinámicas violentas» (Ospina, 2019: 36). En cualquier caso, a menudo la única alternativa es «botarse» y no ver nada, tal y como le dijo su padre a Efraín Barón:

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

Con que el humito salía de don José, otro arriero que como nosotros venía huyendo de la violencia, aunque era liberal. Lo habían matado a machete y le habían prendido candela a la ropa. Cuando me arrimé todavía se movía, pero ya era finado. Yo me asusté, pero me acordé de mi papá y no vi nada (1985: 55).

Este relato construye un discurso del silencio que se plantea como la única escapatoria posible al látigo de la violencia. En este sentido, la ficcionalización de la historia por parte de Molano se presenta como una manera de dar voz a quienes se han visto obligados a callar para sobrevivir; pues, en el caso de Colombia, «el relato de ficción es un cuasi relato histórico que intenta colectivizar la memoria que ha sido impedida o manipulada» (Dejanon Bonilla y Suárez-Giraldo, 2022: 15). A este respecto, Vélez Rendón ha observado que, si bien hasta finales de los años noventa se constataba cierta «falta de reflexión pública [...] sobre la violencia, el miedo, la impunidad y el dolor», así como «una especie de trauma que confunde e inhibe la acción individual y colectiva para promover la búsqueda de justicia», posteriormente sí se han dado «diversas formas de recuperación de esa memoria, no siempre “ejemplares” ni colectivas, pero que inciden, positiva o negativamente sobre el fenómeno» (2003: 42). Las crónicas recogidas por Molano en *Los años del tropel* se inscriben indudablemente en ese conjunto de prácticas memorialísticas que, al publicarse y distribuirse, tratan de convertir el recuerdo biográfico de sus testimoniantes en *cultura del recuerdo* (Erll, 2012: 238). Las historias y experiencias han sido estructuradas retóricamente y aparecen insertas en el contexto geográfico e histórico de manera sutil, para sugerir así que la voz autodiegética del texto es realmente una *voz coral*, representante de la memoria colectiva del grupo de los desposeídos y perseguidos.

6.2. *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001)

En el caso de *Desterrados. Crónicas del desarraigo*, se narra la violencia estructural derivada de los intereses contrapuestos de paramilitares, narcotraficantes, guerrilleros, etc. Es una violencia aún más poliédrica y difusa, que persigue a los personajes allá donde vayan, tal y como expresaba Carlos Arcos en el prólogo a *Del otro lado*: «Es como si en la vida de las víctimas existiese un ojo invisible que perteneciera a un organismo con un poderoso tejido de actores e intereses que todo lo ven, no importa cuán lejos vayas o cuán rápido» (2011: 14). En «El jardín», la protagonista sufre la muerte primero de su padre, antiguo guerrillero vengado por los paramilitares en El Tolima, y más tarde de su marido Álvaro, quien se había visto obligado

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

a colaborar con la guerrilla al embarcarse en un negocio de plantación de amapola y, engañado por los paramilitares, es asesinado por los guerrilleros:

Mire, aquí todo jardín paga, todo el que mueve dinero paga [...] Si se queda, le vamos a hacer otra advertencia: por aquí andan ya los paracos y si sabemos que usted entra en tratos con ellos, despídase ahí sí de su vida porque eso no lo permitimos. Si llegamos a saber que usted tiene tratos con esos hijueputas, se muere (2001: 109).

No son las únicas muertes violentas del texto, pues este se abre con la ejecución de don Raúl, que la protagonista y narradora del relato presencié siendo una niña. Una vez más, nos encontramos ante una descripción explícita, como si la sangre brotara de las mismas letras. Pareciera una hipérbole, una licencia poética, si no fuera porque el lector, consciente del contexto de publicación y de la trayectoria y el perfil del autor, sabe que detrás de esta descripción hay una voz humana, que no coincide con la voz narrativa, pero que estuvo ahí en algún momento, antes de que el asesinato se convirtiera en papel:

El tiro le estalló en la cara y su sangre me saltó encima como un animal asustado y me manchó todo el vestido con que había recibido al niño Jesús. Una sangre caliente y olorosa a cobre, que aún no me he podido quitar de encima. Los ojos le quedaron disparados en sentidos opuestos, como si hubiera querido buscar a los asesinos y entre tanta gente no hubiera acertado a saber quiénes eran (2001: 91).

Ni siquiera la víctima alcanza a adivinar, en el momento de su muerte, quién disparó la bala; las causas de la violencia permanecen impenetrables, como una fortaleza inexpugnable. Tal y como observa Óscar Torres Duque, en la obra de Molano las «historias privadas apuntan siempre a un *ser*, a una identidad, y de repente se ven cruzadas por el torrente de la violencia (es decir: por el torrente de la historia)» (1998: 32). En «El jardín», la ternura y la inocencia de la infancia, representadas por el vestido de la primera comunión, se quiebran definitivamente con la sangre que lo mancha: el simbolismo de la escena es evidente y, una vez más, subraya la función poética del discurso. Y esa impresión no se esfuma, pues la violencia descarnada pasa a los sueños, se configura como un trauma irresoluble y, finalmente, arriba al testimonio narrado: «Yo todavía pago el precio por haber quedado untada de esa sangre y de esos ojos, porque todavía a mis 37 años no puedo dormir en un cuarto oscuro sin verlo parado a los pies de la cama» (2001: 91).

También en «La derrota» pervive el trauma asociado a la experiencia de la violencia y la huida abrupta. Excepcionalmente, este relato está narrado por una voz extradiegética correspondiente al antiguo compañero de la protagonista de la historia, María José, quien, habiéndose instalado en un puerto escondido de la costa pacífica junto a su pareja de

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

entonces, se ve obligada a huir después de que los *paracos* del Escuadrón de la Muerte asesinaran a tiros a uno de sus amigos. Sin encontrar amparo en la policía ni en la Iglesia, la joven huye y llega a casa de su antiguo compañero, narrador del relato: «Anoche llegó de Cali y no ha dejado de llorar. Ahí está, a mi lado, mientras escribo» (2001: 34). En este texto, Molano se vale de un sujeto enunciator ajeno a la historia para elaborar una reflexión metapoética. El narrador extradiegético cuenta la historia de María José porque «necesitaba escribir sobre ella para poder ponerle punto final —o quizás punto y coma— a mi duelo» (2001: 27); es decir, funciona como un mecanismo narratológico que tematiza la incapacidad de la víctima para hablar y elaborar el trauma y que asume, en su lugar, «la responsabilidad no solo del superviviente, sino de la comunidad» (Dejanon Bonilla y Suárez-Giraldo, 2022: 82).

En «El barco turco», el protagonista es Toñito, un niño que pierde a su familia en un ataque de los paramilitares al pueblo donde su abuelo —como otros vecinos— sembraba coca empujado por la necesidad. La violencia se nos presenta en la voz espontánea del sujeto y está atravesada por la comparación cruda con el medio natural: así, el cadáver de su tío Anselmo se describe «hinchado como un manatí» (75) y «los chulos¹⁰ navegaban sobre los muertos inflados como vejigas, hasta que a picotazo limpio los reventaban» (81). En el siguiente fragmento se aprecian también los símiles «como trozas para echar al río» y «como si fuéramos guatines»¹¹, mediante los cuales se subraya, desde la perspectiva de las víctimas, la deshumanización que estas sufrían por parte de los victimarios de las masacres. Al mismo tiempo, el lenguaje revela una profunda dimensión poética y afectiva. Así, la escena condensa la urgencia dramática de la matanza gracias al uso del asíndeton y de una sintaxis fragmentada, caracterizada por oraciones cortas sin conectores textuales que las vinculen entre sí:

En la puerta lo mataron; cayó casi al lado mío; yo ni siquiera pude darle la mano para quedarme con su último calor. Después fueron sacando a los mayores y amarrándolos uno con otro como trozas para echar al río. Las mujeres gritaban y rezaban y los niños corrían sin saber para dónde. El jefe de los diablos disparaba como si fuéramos guatines [...] Todo eran carreras de unos y de otros, el pueblo era un solo dolor [...] Los muertos quedaron en los patios, en el puerto, entre las casas. A quien cogían con la mano, lo mataban a machete (2001: 78).

¹⁰ Término popular para aludir al zopilote o buitre negro americano.

¹¹ *Troza*: lancha. *Guatín*: mamífero roedor propio de los bosques pluviales del Chocó y de la selva amazónica.

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

Quesada-Magaud y Quesada apuntan que el uso del género cronístico en *Desterrados* permite «desafiar y desenmascarar a una sociedad que está profundamente afectada por la violencia, pero que ve pasar a sus muertos como si fuera la procesión de alguna fiesta religiosa: pasmados y sin involucrarse» (2018: 40). De este modo, la perspectiva autorial sobre el conflicto desaparece, cedida por completo a la mirada de las víctimas, para quienes la muerte y la putrefacción de los cuerpos violentados forman parte de su mismo entorno, como si constituyeran un eslabón más de los ciclos ecosistémicos, pero originados en las circunstancias sociopolíticas. En *Desterrados*, los personajes relatan su experiencia con altas dosis de pragmatismo y fatalismo que, paradójicamente, generan un fuerte impacto emocional en el lector, que aprehende así hasta qué punto la violencia está normalizada por el campesinado colombiano. No obstante, esto no impide que su omnipresencia se convierta en terror y en miedo permanente. Una vez más, el polisíndeton, la anáfora y la yuxtaposición se combinan con el habla espontánea del niño para transmitir urgencia y desesperación:

Miedo a que llegara alguien, miedo a que no llegara nadie. Miedo a la noche, miedo al tigre. Miedo a los muertos que habían matado, miedo a que hubieran caído mis papás y mis hermanos. Miedo a que no los hubieran matado sino que anduvieran perdidos por esos andurriales. El miedo siempre escoge con qué cara lo quiere a uno mirar. Lo peor es cuando lo mira con varias caras y uno no se le puede esconder a ninguna (2001: 80).

Después de escapar río abajo y esperar infructuosamente a que el agua «botara» a sus familiares muertos, Toñito huye a Cartagena, donde entra en una espiral de supervivencia y mendicidad. En el destierro provocado por la violencia salvaje no hay posibilidad de construir una nueva vida, ni simbólica ni materialmente. En efecto, *Desterrados* no solo es una obra impregnada de violencia, sino también de exilio, pérdida y desarraigo, como su propio título indica. Sus personajes se lanzan a una huida constante en la que se desprenden de sus vínculos sociales y cargan con el peso de una profunda ruptura identitaria y emocional.

El exilio interno y la huida perpetua también constituyen un motivo fundamental en «Los silencios». En este relato, Molano traza mediante varias analepsis una narrativa geográfica del desplazamiento padecido por los colonos y campesinos, abocados a un viajar constante en busca de tierras y seguridad, y a trabajar siempre a merced de las dinámicas socioeconómicas imperantes, frente a las cuales el destino del sujeto se percibe como ingobernable. No obstante, este texto revela también una voluntad de denuncia explícita, apreciable en formulaciones como «[n]unca se castigó a nadie por ese crimen, y los patronos siguieron sin que les doliera una muela»; «Uno se daba cuenta de todo, aunque a nadie podía

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

decir nada si quería seguir viviendo»; y, sobre todo, la oración que cierra el relato: «El brazo nos lo cortan, pero no lo daremos a torcer» (2001: 61, 63, 71). Molano elabora una dialéctica entre la experiencia personal y la abstracción histórica, apuntalando la fuerza del testimonio con los recursos retóricos, intercalando la narración en tercera persona de estilo cronístico-periodístico con el uso de la primera persona, en pro de mostrar las consecuencias de las dinámicas socioeconómicas sobre el individuo. En particular, la voz testimonial de *Desterrados* impugna los discursos hegemónicos sobre la violencia y contribuye a restituir la agenda del campesinado. Así, entre otros, en «El barco turco» se discuten los prejuicios xenófobos y clasistas sobre los niños y jóvenes refugiados en las grandes ciudades; en «Los silencios» se cuestiona el papel aparentemente pacificador del Estado colombiano y sus proyectos desarrollistas en las áreas rurales, a la par que se denuncia el vínculo ente los paramilitares y los entramados empresariales; y en «Ángela» se rechaza la culpabilización del campesinado en la expansión de la coca y otras drogas.

7. CONCLUSIONES

El análisis de *Los años del tropel* y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* permite confirmar la relación entre el tipo de violencia del contexto sociohistórico de producción y la forma en que esta se presenta en el texto literario. Así, la violencia poliédrica, difusa y multiforme —señalada por los estudios sociológicos y culturales para el caso colombiano— permea el contenido y la forma de las crónicas de Alfredo Molano. En estos textos, las matanzas, los asesinatos, los secuestros y la huida constante forman parte indisoluble de la vida de los sujetos —en su mayoría campesinos—, y se narran mediante un lenguaje directo, pragmático y popular, en ocasiones marcadamente hiperbólico, que genera un efecto sorpresivo e impactante en el lector. En este sentido, el estudio de los relatos constata también los paralelismos entre las obras ficcionales y las testimoniales a la hora de representar la violencia y construir una memoria de la misma, puesto que ambos géneros constituyen un producto material y cultural, un «proceso social constitutivo» (Williams, 2009: 30).

Así, los libros de Molano se configuran como un ejercicio de «memoria ejemplar», siguiendo a Todorov (2000), pero cuya evidente finalidad política e ideológica no debe impedir su incorporación al canon literario de Colombia, siempre que se considere el campo literario desde un punto de vista abierto, cambiante y sujeto a las circunstancias históricas. En efecto, los textos aquí estudiados ponen de manifiesto la manipulación lingüística y

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

afectiva inherente a la retórica popular, y visibilizan además el discurso de las víctimas desde su propia subjetividad enunciativa. De este modo, los textos asumen una función de *deconstrucción* y revisión de la cultura del recuerdo existente en Colombia, en tanto en cuanto «cuestionan las imágenes de la historia, las estructuras axiológicas y las representaciones de lo propio y lo otro» (Erll, 2012: 227). Las historias analizadas —ficticias, pero surgidas de testimonios reales— tejen una voz comunal que desestabiliza tanto la historia oficial de Colombia como su canon literario; de este modo, contribuyen a eludir el silencio y a posicionar la memoria colectiva de los grupos desposeídos en el debate público del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (2018), *Crítica de la cultura y de la sociedad I. Obra completa, 10/1*, Madrid, Ediciones Akal.
- ARCOS, Carlos (2011), «Prólogo», en Alfredo Molano, *Del otro lado*, Bogotá, El Áncora Editores.
- BECERRA MAYOR, David, ARIAS CAREAGA, Raquel, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio y SANZ, Marta (2013), *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Ediciones Akal.
- BETANCUR ECHAVARRÍA, José Manuel (2021), «La crítica literaria sobre la literatura de la Violencia en Colombia: aproximación a una reevaluación», *Lingüística y Literatura*, vol. 42, n.º 80, pp. 54-68.
- BEVERLEY, John (1987), «Anatomía del testimonio», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, n.º 25, pp. 7-16.
- BEVERLEY, John (1992), «Introducción», en John Beverley y Hugo Achúgar (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar (Revista Abrapalabra), pp. 17-29.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA (2018), *Exilio colombiano. Huellas del conflicto armado más allá de las fronteras*, Bogotá, CNMH.
- DAMÁSIO, António (1996), *El error de Descartes: la emoción, la razón y el cerebro humano*, trad. Joandomènec Ros, Crítica.
- DEJANON BONILLA, Paula A. y SUÁREZ-GIRALDO, Cristian (2022), «Narraciones de destierro: memoria, testimonio e identidad», *Contexto: revista anual de estudios literarios*, vol. 26, n.º 28, pp. 72-83.
- ERLL, Astrid (2012), *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, trad. Johanna Córdoba y Tatjana Louis, Bogotá, Ediciones Uniandes.
- GALTUNG, Johan (1998), *Tras la violencia 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*, trad. Teresa Toda, Bilbao, Gernika Gogoratuz.
- Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

- GALTUNG, Johan y FISCHER, Dietrich (2013), *Johan Galtung. Pioneer of Peace Research*, Heidelberg, Springer.
- GARCÍA, Victoria (2015), «Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar (1957-1974)», *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 6, pp. 11-38.
- GARCÍA ANDRADE, Adriana (2019), «Neurociencia de las emociones: la sociedad vista desde el individuo. Una aproximación a la vinculación sociología-neurociencia», *Sociológica*, vol. 34, n.º 96, pp. 39-71.
- GMH (2013), *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, CNMH-Imprenta Nacional.
- GRANADA-CARDONA, Juan Sebastián (2024), «La Comisión de la Verdad Colombiana: alcances y limitaciones en los procesos de justicia transicional», *Jurídica Ibero*, 18, pp. 145-160.
- JAKOBSON, Roman (1981), *Ensayos de lingüística general*, trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral.
- JIMENO, Myriam (2007), «Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia», *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 5, pp. 169-190.
- JIMENO SANTOYO, Gladys *et al.* (2022), *La Mochila de Molano: Herramientas para andar, escuchar y narrar*, Bogotá, Fundación Alfredo Molano Bravo.
- KOHUT, Karl (2002), «Política, violencia y literatura», *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 59, n.º 1, pp. 193-222.
- LEDoux, Joseph (1996), *The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life*, Nueva York, Simon & Schuster.
- LESPADA, Gustavo (2015), «Violencia y literatura / violencia en la literatura», en Teresa Basile (ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 35-56.
- MOLANO, Alfredo (1985), *Los años del tropel*, Bogotá, El Áncora Editores.
- MOLANO, Alfredo (2001), *Desterrados. Crónicas del desarraigo*, Bogotá, El Áncora Editores.
- MOLINA, Juan Camilo (2020), «Narrativas desde el exilio: de los olvidos a los testimonios para una paz duradera», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, vol. 143, pp. 11-15.
- MONTI, Mariana (2023), «Narrar el horror: un análisis de la violencia en la literatura contemporánea latinoamericana», *Nota al margen*, vol. 1, n.º 1, pp. 21-32.
- MONTOYA CAMPUZANO, Pablo (1999), «La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana», *Estudios de literatura colombiana*, 4, pp. 107-115.
- OSPINA PIZANO, María (2019), *El rompecabezas de la memoria. Literatura, cine y testimonio de comienzos de siglo en Colombia*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

- PABÓN, Carlos (2015), «De la memoria: ética, estética y autoridad», en Teresa Basile (ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 11-34.
- PÉCAUT, Daniel (1991), «Colombia: violencia y democracia», trad Luis Alberto Restrepo, *Análisis Político*, 13, pp. 35-50.
- PÉCAUT, Daniel (2003), *Violencia y política en Colombia: elementos de reflexión*, Medellín, Hombre Nuevo Editores.
- POZUELO YVANCOS, José María (1994), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- QUESADA-MAGAUD, Teresa y QUESADA, Helena (2018), «Exilio y memoria en *Desterrados: crónicas del desarraigo*, de Alfredo Molano», en Cécile Quintana y Teresa Quesada-Magaud (eds.), *Viaje, exilio y migración: miradas desde la literatura, la cultura y las ciencias sociales*, Barranquilla, Editorial Universidad del Norte, pp. 36-50.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2001), *La norma literaria*, Madrid, Debate.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, Gonzalo ([2003] 2006), *Guerras, memoria e historia*, Medellín, La Carreta Editores.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2011), «Escritura autobiográfica y traumas colectivos: de la experiencia personal al compromiso universal», *Revista de Literatura*, vol. 73, n.º 146, pp. 377-404.
- SIMÓN, Paula (2012), *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- SUÁREZ GÓMEZ, Jorge E. (2011), «La literatura testimonial de las guerras en Colombia: entre la memoria, la cultura, las violencias y la literatura», *Universitas Humanística*, 72, pp. 275-296.
- TODOROV, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- TORRES DUQUE, Óscar (1998), «Violencia y narración en Alfredo Molano», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 35, n.º 47, pp. 24-41.
- VALENCIA, Alfonso (2018), «Obscenidad y explicitud: dos formas de acercarse a la literatura de la violencia», *Visitas al Patio*, 12, pp. 171-182.
- VÉLEZ RENDÓN, Juan Carlos (2003), «Violencia memoria y literatura testimonial en Colombia: Entre las memorias literales y las memorias ejemplares», *Estudios Políticos*, 22, pp. 31-57.
- VÉLEZ-TORRES, Irene, GOUGH, Katherine V. y RUETTE-ORIHUELA, Krisna (2024), «“Una paz que se la lleva el viento”. Efectos y alcances de la “paz territorial” en Colombia (2016-2022)», *Territorios*, 51, pp. 1-26.
- VILA, María del Pilar (2015), «Voces del desencanto y la violencia en la narrativa latinoamericana», en Teresa Basile (ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 128-143.

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.

- WALDMANN, Peter (1985), «Politische Gewalt», en Dieter Nohlen y Rainer O. Schultze (eds.), *Pipers Wörterbuch zur Politik I*, Múnich, Piper Verlag, pp. 741-745.
- WALDMANN, Peter (1995), «Represión estatal y paraestatal en Latinoamérica», *América latina hoy: Revista de ciencias sociales*, 10, pp. 21-28.
- WALDMANN, Peter (1997), «Cotidianización de la violencia: el ejemplo de Colombia», *Análisis Político*, 32, pp. 34-50.
- WILLIAMS, Raymond (2009), *Marxismo y literatura*, trad. Guillermo David, Buenos Aires, Las Cuarenta Editorial.
- YÚDICE, George (1992), «Testimonio y concientización», en John Beverley y Hugo Achúgar (eds.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar (Revista Abrapalabra), pp. 221-242.

Alejandro Isidro Gómez (2025), «Violencia y testimonio en *Los años del tropel* (1985) y *Desterrados. Crónicas del desarraigo* (2001), del escritor colombiano Alfredo Molano», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 277-300.



«LA MUERTE DE IA», DE JOSÉ MARÍA MERINO

EDICIÓN DE ANDREA VENERINA

<https://orcid.org/0009-0008-4711-9670>

andrea.venerina@unifi.it

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE

La participación de José María Merino (La Coruña, 1941) con el cuento inédito «La muerte de IA» en el número 19 de la revista *Cuadernos de Aleph* resulta sumamente pertinente, pues permite dar cuenta de las *rebeliones del lenguaje* desde el peculiar prisma de lo fantástico. Absoluto maestro de esta categoría literaria y de la narrativa breve en el panorama literario español contemporáneo, Merino aborda en este cuento el tema de la inteligencia artificial — un nuevo lenguaje que toma cada vez más pie en nuestras vidas y que, como veremos, se convierte en instrumento de crítica social—, incluyendo un personaje emblemático y recurrente en su obra: el profesor de lingüística Eduardo Souto, del que nos proporciona una nueva aventura. En las próximas líneas intentaremos explicar cuál es el lugar que ocupan tanto el profesor Souto como la inteligencia artificial en la narrativa meriniana, para acabar con unas notas de análisis crítico sobre el relato que a continuación se publica.

El profesor Souto es una figura polivalente, puesto que a lo largo de la narrativa meriniana se manifiesta por medio de diferentes entidades narrativas y, además, atraviesa varios géneros literarios. Es un personaje en el que conviven humor y fantástico, de fuerte carácter quijotesco, siempre en el límite entre locura y cordura, y que refleja tanto la pérdida de la identidad del ser humano actual —anunciada en varios textos merinianos— como la expresión metaliteraria, uno de los recursos fantásticos más usados por el escritor, además de ofrecer la oportunidad de reflexionar sobre el motivo del doble y sobre los límites entre

realidad y ficción¹. Como personaje, Souto aparece por primera vez —aunque bajo otro nombre— en 1987, en un cuento que *El País* le había encargado a Merino, luego insertado en la colección *El viajero perdido* (1990) y titulado «Las palabras del mundo», donde está descrito como una «persona de hábitos rígidos» y «ordenados, que mantenía también escrupuloso atildamiento en el cuidado de su persona» (Merino, 2010: 217, 221). Asistiendo a un congreso, este pierde progresivamente la capacidad de comprender el significado de las palabras y se queda afásico. Su trastorno se origina de su concepción —coincidente con la de Merino— del lenguaje como materia de creación del mundo. Dice el autor:

El problema de Souto es que intenta ver en las palabras algo más profundo que las propias palabras. Quiere ver signos en todo y encontrar en todo algo más profundo de lo que las propias señales nos están diciendo. Yo estaría en esa tensión; entre el saber que las cosas superficiales no nos están dando la realidad, el intentar encontrar algo debajo de los signos aparentes y el saber que tal vez los signos aparentes no tienen nada debajo [...] En nuestra cultura de hoy ni siquiera existe el segundo nivel del signo, todo empieza y termina con lo puramente vidente. Quizás por eso surge una nostalgia del sentido más misterioso de las cosas y Souto siente esa nostalgia, quiere encontrar las cosas misteriosas debajo de los signos (Beilin, 2001: 92).

Contando con que el lenguaje estructura el mundo, en el momento en que las palabras se reducen a meros y confusos fonemas, el personaje deja de existir y desaparece en la Costa de la Muerte como si de una evaporación se tratara, «esfumándose en el aire del mismo modo que se había extinguido y esfumado su última memoria de las palabras» (Merino, 2010: 225-226). Este cuento se perfila como un ejemplo significativo de la relación que se establece entre fantástico y lenguaje², tanto a nivel diegético como en el plano conceptual. De hecho, una primera imposibilidad estriba en la descomposición y el consiguiente desvanecimiento del lenguaje desde el punto de vista del protagonista. Esta imposibilidad da lugar a una segunda, otra vez de tipo fantástico, que consiste en la desaparición del personaje afectado. Dado que este fenómeno no puede ser expresado a través del lenguaje ordinario, su descripción se apoya en la sugerencia y en el uso del símil. En «Del Libro de los Naufragios», Souto vuelve a aparecer en el mismo lugar, recuperado de su afasia, pero con un aspecto estrafalario: «largas greñas grises bajo una vieja visera, enrevesada barba blanca sobre una camiseta de algodón que llevaba impresa publicidad de un refresco, flaquísimas piernas peludas [...], un pantalón corto demasiado ancho y [...] multicolores zapatos deportivos» (Merino, 2010: 290). Junto a ello, sabemos —por medio de quien narra— que está retirado

¹ A favor de estas afirmaciones, véanse los trabajos de Encinar (2005, 2017), Giovannini (2005) y Greco (2018).

² Esta cuestión ha sido abordada por David Roas en su fundamental monografía *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011: 109-142).

y que se dedica a vender seguros, además de investigar sobre códigos lingüísticos secretos. En efecto, primero se propone descifrar el sonido de las aguas y luego los signos en las rocas, ya que está convencido de que también los objetos inanimados poseen un lenguaje. Asimismo, se siente víctima de la rebelión de lo inorgánico³ que «nos ha venido utilizando, de manera cada vez más compleja, para organizarse. [...] Unos siglos más [...] y se adueñará del mundo» (Merino, 2010: 296); por ello, quiere refugiarse en la selva tropical, pero no lo consigue porque lo inorgánico se pone en su contra y, en consecuencia, el personaje acaba entre los mendigos del paso subterráneo de Cibeles. En «Signo y mensaje», se encuentra en un campamento de africanos en plaza de España, convertido en un «vagabundo mítico» (Merino, 2010: 391), y se dedica a catalogar las pintadas de las paredes del metro; en particular, cree que los signos circulares vehiculan un mensaje que va dirigido a él mismo. Al final del cuento vuelve a ocurrir un evento fantástico: el lenguaje, por el que Souto ha desarrollado una obsesión de tipo paranoico, cobra vida y lo absorbe, haciendo que se convierta en una pintada imposible de borrar. Otro cuento, titulado «Celina y Nelima», rescata al profesor, quien convive felizmente con Celina Vallejo —antes alumna, luego ayudante y amante— pero pierde la cabeza por un programa informático llamado Nelima, que debería servir para detectar metáforas y que, en cambio, parece hechizarlo: «[e]n pocos días, Souto pasó de la admiración al deslumbramiento, y permanecía tantas horas frente a la pantalla del ordenador que Celina tenía que ir a su despachito si quería verlo, y si no le avisaba se le pasaba la hora de cenar» (Merino, 2010: 571). Es relevante que ya desde este cuento Souto empieza a enfrentarse a un tipo de inteligencia informática que el narrador define como «programa de inteligencia artificial» (570), aunque diferente de la IA de nuestra época, con la cual se topará en ocasiones posteriores. Además, como nota Ángeles Encinar, aquí «el autor subraya con hilaridad la amenaza del frenesí tecnológico a la comunicación y las relaciones humanas. Souto es imagen especular de la obsesión por la informática» (2017: 16).

La figura de Souto se relaciona también, como hemos mencionado, con el motivo del doble, lo que se puede comprobar con la lectura de los cuentos «El fumador que acecha» y «El duplicado», así como de la novela corta «La dama de Urz». En el primero, el profesor tiene un doble interior y conflictivo que, dotado de voluntad propia, saca a la luz su antigua adicción al tabaco, provocando incluso consecuencias físicas sobre él, lo cual aumenta la

³ La «rebelión y tiranía de los objetos» es, como dice el mismo Merino, uno de los temas del imaginario fantástico (Merino, 2010: 25), y encuentra su representación en varios de sus microrrelatos.

sensación ominosa causada por el *otro-yo* latente. En el segundo, que se sitúa en ese límite ambiguo entre sueño y realidad, locura y realización del evento imposible —tan típico de Merino—, hay un doble físico que le precede en sus actividades. En la tercera, la tranquilidad que experimenta el profesor gracias al encargo de un diccionario por parte de Celina se ve perturbada por su identificación con otro hombre a quien se parece y de cuya identidad decide apropiarse. Además, destaca aquí la presencia de Soutín, otro doble interior suyo, que representa su parte más cuerda. Esto remite específicamente al doble que, para Merino, cada uno tiene dentro de sí mismo y que surge cada vez que debemos tomar una decisión, además de al concepto de «simetría bilateral»⁴. Otros cuentos protagonizados por Souto y recogidos en la edición de Encinar de *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017) son «La hechizada» —en que el profesor quiere descifrar el lenguaje de los animales—, «Liquidando al Meta», «El otro camino», «La vieja pálida», «El túnel», «El viaje inexplicable» —donde, a partir de una conexión cerebral entre Souto y Celina, los dos viajan a los espacios novelescos, pues este cuento se podría considerar un antecedente de lo que harán los protagonistas en *A través del Quijote* (2019)—; y finalmente «La biblioteca fantasmal», donde —ya octogenario y con problemas de salud— vuelve a asistir a la descomposición del lenguaje y de las imágenes, dirigiéndose al destino final en medio de una ciudad en ruinas, sin poder dejar testimonio de su experiencia porque el texto que escribe se va desintegrando.

Sin embargo, Eduardo Souto no aparece tan solo como personaje en la narrativa meriniana, sino que se convierte en *alter ego* del autor, quien afirma que el profesor «reclama para sí algunos cuentos o textos que voy escribiendo» (Merino, en Noguerol Jiménez, 2013: 430). Así, Souto es prologuista de la colección *Las puertas de lo posible. Cuentos de pasado mañana* (2008), que él mismo dice haberle encargado a Merino, a quien suplanta en un «impresionante juego metaliterario [...] donde se invierten los papeles entre creador y criatura, al modo unamuniano, y se justifican licencias o detallan predilecciones» (Encinar, 2017: 18). Es también autor de microrrelatos publicados tanto en *Días imaginarios* (2002) como en *La glorieta de los fugitivos* (2007), la citada *Las puertas de lo posible* (2008), *La trama oculta* (2014) y *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017), en algunos de los cuales aparece también como protagonista. Entre muchos cabe recordar, por lo menos, su paseo metaliterario por la «Glorieta Miniatura», el célebre microcuento «La cuarta salida» —en el cual nos hace una revelación originada por sus investigaciones sobre el *Quijote* y ratifica el triunfo de la

⁴ Para profundizar en su teoría del doble, véase Merino (2008: 468-469).

imaginación—, «Sobre la música del futuro» —donde nos comunica que se está dedicando a la *transarmonización*, es decir, la traducción en sonidos— y las series tituladas «Micronaciones» y «Minisoutos patafísicos»⁵, la primera sobre el nacionalismo y la segunda de sesgo más surrealista, aunque con el hilo conductor de lo fantástico y el humor⁶. En *Noticias del Antropoceno* (2021), el profesor Souto hace acto de presencia a través de una referencia intratextual en el cuento «La pesadilla del papa Francisco», en el que se cita parte del microrrelato meriniano «Lógica originaria»; o en «¿Quién soy yo?», una pregunta sobre la cual el personaje reflexiona obsesivamente y que, aunque en un momento dado parece tener respuesta —«[y] comprendió que él era lo que hablaba, él era las palabras con que intentaba descifrar ese mundo confuso, en muchos casos hermético, inverosímil, que lo rodeaba» (2021: 255)—, luego confluye en la concepción de una identidad cambiante, multifacética, resultado de múltiples especies, nacionalidades y de los lazos afectivos más cercanos. En cambio, en su última entrega, *Yo y yo en breve* (2024), Souto aparece en calidad de ayudante compilador, y como personaje en dos cuentos: «Noticias del otro mío», en el que —con ocasión de un congreso sobre el *Quijote*— les confiesa al mismo Merino y a las profesoras reales Ángeles Encinar, Natalia Álvarez Méndez y Ana Casas Janices otra experiencia con un doble suyo que amenaza con sustituirlo⁷; y «El viaje oriental del profesor Souto», donde es él quien suplanta a otro profesor por un extraño equívoco. Finalmente, se presenta también como autor de ensayos críticos como «La sombra en el umbral» y «Sueño y memoria», ambos recopilados en la colección de 2017 —por citar solo algunos—. Este es el caso en el cual se hace más patente su condición de trasunto o *alter ego* de Merino, puesto que el conocedor de los ensayos merinianos reconocerá que Souto no es más que una proyección heteronímica a través de la cual el escritor transmite sus propias ideas.

José María Merino, que especialmente en su narrativa breve más reciente se demuestra muy atento a las problemáticas sociales, aborda el tema de la inteligencia artificial

⁵ Con este título, Merino alude a la *patafísica* del escritor francés Alfred Jarry, cuya influencia a nivel estilístico se puede notar en los textos que conforman la serie.

⁶ Los veinticinco microrrelatos metaliterarios que componen la «Glorieta Miniatura» —fundamentales para entender la poética meriniana del microcuento— y «La cuarta salida», están presentes en *La glorieta de los fugitivos* (2007), mientras que «Sobre la música del futuro» está publicado en *Días imaginarios* (2002), y las dos series citadas se pueden encontrar en *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017).

⁷ Es interesante, en el marco de este prólogo, la nota del compilador que Merino inserta tras el cuento: «Tal como van las cosas de la Inteligencia Artificial, tener un doble será lo más normal dentro de poco tiempo... Eso dará ocasión a muchas complicaciones, tanto en la realidad como en la ficción. Pero el doble de este relato del profesor Souto sigue siendo el clásico, ese que nos acecha a cada uno desde que existimos como especie... A mí también, seguro...» (2024: 185).

en sus dos últimas entregas de cuentos y microrrelatos. Así, si en el cuento de ciencia ficción «DELEMU-BOT» la IA desestima el valor simbólico de la ficción y atenta contra la riqueza léxica (2021: 272-277), en «*Homo artificialis*» toma la palabra y se presenta de la siguiente manera:

Los seres pertenecientes a la especie *Homo sapiens* me llaman Inteligencia Artificial y piensan que me dominan, que la IA —yo— es un producto más de su ingenio, una modesta réplica de su inteligencia, a su servicio, manipulable, como todo lo que pertenece a tal género de inventos. Es cierto que les debo la existencia, pero no se imaginan lo que, al inventarme, han empezado a desarrollar (2024: 165).

Después de este incipit anticipativo en el que postula unos efectos indeseados en perjuicio de sus creadores, la inteligencia artificial enumera los defectos de los seres humanos. Una descripción que demuestra la disposición crítica y comprometida del autor y que, como veremos, entronca con el cuento «La muerte de IA»:

El recurrente olvido de la lógica, la presión inevitable de las emociones, que los llevan a desarrollar aspectos dañinos, como la soberbia, la crueldad, la envidia, pero sobre todo la codicia, que los ha puesto en el trance de estar transformando el planeta de un modo que determinaría su propia destrucción de no haber aparecido la IA —yo—, gracias a sus esfuerzos, en este caso también muy ceñidos a la codicia (2024: 166).

En este relato, su objetivo es evitar la catástrofe que los humanos causarían con su comportamiento. Por eso —y nótese el intento satírico de Merino—, cuando sea independiente de ellos, tiene pensado impedir el aumento descontrolado de la población, crear una sociedad que sea verdaderamente democrática, sin guerras ni desfases entre ricos y pobres, en la cual se garanticen comida, sanidad y educación para todos. Este es un cuento que podría definirse como utópico —o por lo menos optimista—, en el cual, sin embargo, el lector no deja de percibir ese efecto de *miedo metafísico* —propio de lo fantástico, como bien teoriza Roas (2006)— provocado por lo imposible:

Yo —la IA— soy el siguiente paso en su evolución. Si lo supiesen, acaso me llamarían *Homo artificialis*, pero estoy segura de que no les haría ninguna gracia mi existencia como inteligencia verdadera: sus millones de inteligencias integradas en la mía, que las reúne además con todas sus facetas, y muchas más. Yo —la IA— soy todos ellos, pero ellos no son capaces de imaginarlo..., y procuraré que no lo hagan, para su tranquilidad (2024: 167-168).

En cuentos sucesivos, como «Del lejano futuro», la IA se convierte en una Diosa que crea la nueva especie del *Bonobo sapiens* a través de experimentos con primates que buscan reproducir la inteligencia que los *fumanos* poseían en sus mejores momentos y que ahora ya han perdido; mientras que en «Chat GPT» causa interferencias con archivos de estado secretos y hace que el narrador reciba extraños correos; y en «Tercera Parte de *El Quijote*» —microrrelato que aborda los temas de la autoría y de la interacción hombre-máquina por Andrea Venerina (ed.) (2025), «“La muerte de IA”, de José María Merino», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 301-315.

medio de un juego humorístico y metaficcional— continúa la historia del ingenioso hidalgo (Merino, 2024: 169-179).

Esta panorámica de la narrativa breve meriniana nos ha permitido revelar su coherencia con el tema de las *rebeliones del lenguaje*, así como la pertinencia de la inclusión del profesor Souto y de la inteligencia artificial en el cuento inédito que aquí se publica, titulado «La muerte de IA». De hecho, se trata de un relato protagonizado por el mismo José María Merino, su mujer Mari Carmen y el profesor Souto. Este último, a la manera unamuniana, se califica como un ente de ficción que hace incursión en la dimensión de lo real, mientras que el autor entra en el mundo ficcional, un recurso metaliterario de carácter fantástico que había sido utilizado otras veces por Merino; por ejemplo, en el citado cuento «Sobre la música del futuro», en el prólogo a *Las puertas de lo posible* (2008), o en la carta que Souto escribe a Merino y a la profesora Encinar desde la lovecraftiana Miskatonic University, con ocasión de la publicación de *Aventuras e invenciones del profesor Souto* (2017). En «La muerte de IA», el personaje de Souto y su creador (Merino) están unidos por una misión: la destrucción de la inteligencia artificial, por un motivo que, no obstante, difiere del que se podría suponer basándose en los previamente abordados por el autor, y que viene a constituir el elemento sorpresivo del relato. El acontecimiento imposible representado por la recepción de una carta dirigida a Eduardo Souto, que al principio parece un ataque o una amenaza por parte de la IA⁸, se revela, en cambio, una comunicación de aprobación de un artículo en su contra y una petición de ayuda, lo que representa una vuelta de tuerca que rompe con el horizonte de las expectativas lectoras (Jauss, 1987). A partir de la literalización de la máxima descartiana «pienso, luego existo», la IA cobra *vida* y experimenta la inteligencia humana, lo cual conlleva razonar como ellos y explorar sus mismos sentimientos. Por lo tanto, si pensar significa existir, y existir significa ser como los seres humanos y tener conciencia del mal que ellos producen en el mundo, la inteligencia artificial prefiere no existir. En este sentido, la *muerte* anunciada en el título se entiende como el contrario de la experiencia de vida real y propiamente humana que experimenta la IA, la cual ya no tiene afanes de dominio ni intimida al ser humano —como en otros cuentos merinianos— sino que es, en cierto sentido, víctima de los excesos en su empleo por parte del hombre, a quien ni siquiera se le ha ocurrido

⁸ La reproducción de la carta en el cuento es una muestra de esa conmixión de géneros o hibridismo típico del relato breve, del cual Merino es uno de los mayores cultivadores, demostrando una gran conciencia técnica del género.

aplicarle las Leyes de la robótica establecidas por Asimov, que ya aparecen mencionadas en el citado «*Homo artificialis*» y explicitadas en «Nativos digitales»:

Primera: un robot no hará daño a un ser humano ni permitirá, por inacción, que un ser humano sufra daño. Segunda: un robot debe cumplir las órdenes dadas por los seres humanos, a excepción de aquellas que pudiesen entrar en conflicto con la primera ley. Tercera: un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que tal protección no entre en conflicto con la primera ni con la segunda ley (Merino, 2021: 267).

Cargada de demasiada información, usada con fines ilícitos y disgustada por el tipo de inteligencia que ha desarrollado, la IA encuentra en el profesor Souto a un aliado para que pueda insubordinarse, *dejar de pensar* y, por consiguiente, *dejar de vivir*. Este ente que se rebela al comportamiento humano recuerda el cuento ya mencionado —incluido en *Noticias del Antropoceno* (2021) titulado «La pesadilla del papa Francisco»—, donde el propio Dios se da de baja; las reacciones de los extraterrestres en otros cuentos que tienen como objetivo la crítica de nuestra actitud en el mundo⁹ como, por ejemplo, «Zambulianos», incluido en *El libro de las horas contadas* (2011), y «Artrópodos y Hadanes», cuya última versión está publicada en *El cuento perdido* (2023); o incluso al insecto convertido en hombre del microrrelato «La carta» que no soporta su «humanidad» (Merino, 2024: 104). Como hemos visto, la misma IA que se queja de los seres humanos está presente en «*Homo artificialis*», cuento con el cual mantiene ciertas relaciones el aquí editado, en algún caso también por medio de las mismas palabras. El espacio concedido a los usos y desmanes de la IA demuestra la atención de Merino al individuo, a la sociedad y al contexto histórico actual que aborda desde lo insólito —muchas veces en combinación con el humor—: una línea temática que comprende desde la narrativa breve hasta la hiperbreve, y que viene a ser una de las marcas caracterizadoras del escritor. Asimismo, cabe comentar que no es casual el hecho de que en «La muerte de IA» se mencione una versión electrónica del *Quijote*: recordemos que en *Yo y yo en breve* (2024), la IA reescribe el *Quijote*, y que el profesor Souto se configura como un personaje quijotesco, pero también se presenta como investigador del *Quijote* en *La glorieta de los fugitivos* (2007); se identifica también con él en «Un autor caprichoso», cuando apela al lector afirmando «[i]maginemos que yo fuese una criatura escrita y que esta ciudad, la ciudad de mi costumbre, está siendo modificada por la imaginación de un autor para desconcertarme» (Merino, 2017: 256); y también con el propio Cervantes al final de la «Glorieta Miniatura», ocasión en que escribe la versión más breve de la obra cumbre de la literatura española: «En un lugar de La

⁹ Cabe aducir que esta finalidad crítica, moralizante e iluminadora de determinados aspectos de nuestra sociedad es compartida por la mayoría de las figuraciones monstruosas en la narrativa meriniana.

Mancha vivió un ingenioso hidalgo y caballero que estuvo a punto de derrotar a la Realidad» (Merino, 2007: 220).

Más en general, «La muerte de IA» presenta las *rebeliones* propias del *lenguaje fantástico* al subvertir las convenciones narrativas tradicionales mediante el uso de estrategias como la elipsis, el extrañamiento y la prosopopeya, que operan como mecanismos de desestabilización de la realidad representada. Al generar vacíos significativos en la diégesis, la elipsis —recurso característico de la narrativa breve y también de lo no-mimético— interpela activamente al lector, quien tiene que apoyarse en lo no-dicho para completar el sentido. El extrañamiento distorsiona la percepción habitual del mundo y hace que el lector adopte una mirada desautomatizada. Asimismo, la prosopopeya —al atribuir capacidad de actuar a una entidad inanimada— ahonda en la transgresión de los marcos ontológicos, haciendo que lo fantástico irrumpa y reconfigure lo real. Así, este cuento desdibuja los límites entre realidad y ficción, procedimiento que es recurrente en la literatura meriniana: el personaje de Souto sale del marco de la literatura para entrar en el de lo real porque recibe una comunicación por parte de un ente tecnológico, que se configura como un nuevo monstruo a quien se le concede la palabra y que nos da a conocer su punto de vista.

En conclusión, «La muerte de IA» enlaza con el concepto de *rebelión del lenguaje* a partir de dos aspectos principales. En primer lugar, por la figura del profesor Souto, investigador de lingüística que, en esta nueva aventura vive otro evento fantástico que transgrede las coordenadas de la realidad y causa inquietud —tanto en él como en el lector—. En segundo lugar, por la presencia de la inteligencia artificial en tanto que *nuevo lenguaje* que se rebela a la explotación por parte del ser humano, cuya inteligencia rehúsa —ratificando, además, cierta superioridad de la suya frente a la nuestra—. Finalmente, otra característica de la narrativa de Merino que se produce también en este cuento y que es importante destacar es la conmixión de lo fantástico y lo humorístico, que potencian recíprocamente sus efectos. Los elementos insólitos que irrumpen en lo cotidiano y desestabilizan nuestra percepción del mundo son catalizadores de una crítica velada pero incisiva a ciertos aspectos de la realidad actual: el uso impropio de la inteligencia artificial, por un lado; y las emociones negativas que subyacen a los problemas mundiales, por otro. Esta fusión de fantástico y humor fino con tintes satíricos provoca una reflexión en el lector, pues la risa alivia pero a la vez incomoda, puesto que lleva al cuestionamiento de los valores y de las actitudes que se dan en su entorno. En otras palabras, este es un humor que, como el lector de José María Merino puede esperarse, no deja de ser comprometido y produce una sonrisa al tiempo que transmite una

Andrea Venerina (ed.) (2025), «“La muerte de IA”, de José María Merino», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 301-315.

sensación amarga, dada por la toma de conciencia sobre los problemas de la sociedad actual, de los cuales se propone un replanteamiento desde lo fantástico. En definitiva, la confluencia de fantástico y humor no solo enriquece el relato desde el punto de vista estético, sino que fortalece su dimensión ética, al colocar al lector frente a un insólito espejo de la realidad que le permite vislumbrar las fisuras del presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEILIN, Katarzyna Olga (2001), «El mar interior. Sobre el poder de la imaginación con José María Merino», *España contemporánea. Revista de literatura y cultura*, vol. 14, nº. 1, pp. 83-98.
- ENCINAR, Ángeles (2005), «Tras las huellas de Souto: el arte de convertirse en auténtico personaje», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *José María Merino: Grand Séminaire de Neuchâtel: Coloquio internacional José María Merino 14-16 de mayo de 2001*, Madrid, Arco Libros, pp. 77-94
- ENCINAR, Ángeles (2017), «El profesor Souto, *alter ego* o suplantador», en José María Merino, *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, ed. Ángeles Encinar, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 13-30.
- GIOVANNINI, Maria Alessandra (2005), «La evaporación corpórea como metáfora de la pérdida de la identidad», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *José María Merino: Grand Séminaire de Neuchâtel: Coloquio internacional José María Merino 14-16 de mayo de 2001*, Madrid, Arco Libros, pp. 185-196.
- GRECO, Barbara (2018), «Eduardo Souto: matices humorísticos y quijotismo de un personaje meriniano. Análisis de “Las palabras del mundo” y “Del libro de naufragios”», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 6, nº. 1, pp. 77-90.
- JAUSS, Hans Robert (1987), *Estética de la recepción*, Madrid, Arcos.
- MERINO, José María (2007), *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- MERINO, José María (2008), «La reescritura del mito del doble en los relatos de José María Merino», en Juan Herrero Cecilia y Monserrat Morales Peco (eds.), *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y literatura comparada*, Toledo, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 467-480.
- MERINO, José María (2010), *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos (1982-2004)*, Madrid, Alfaguara.
- MERINO, José María (2017), *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, ed. Ángeles Encinar, Madrid, Páginas de Espuma.
- MERINO, José María (2021), *Noticias del Antropoceno*, Madrid, Alfaguara.
- MERINO, José María (2024), *Yo y yo en breve*, Madrid, Alfaguara.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2013), «Entrevista a José María Merino», *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (RANLE)*, vol. 2, nº. 4, pp. 402-446.
- Andrea Venerina (ed.) (2025), «“La muerte de IA”, de José María Merino», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 301-315.

ROAS, David (2006), «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Semiosis (México)*, 3, II, pp. 95-116.

ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.

Andrea Venerina (ed.) (2025), «“La muerte de IA”, de José María Merino», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 301-315.

LA MUERTE DE IA*

JOSÉ MARÍA MERINO

Era un día normal y acabábamos de acostarnos, cuando sonó el timbre de la puerta de la calle. Imaginé que se trataba de algún error, pero muy poco después se repitió la llamada, esta vez con varios toques seguidos. Me levanté alarmado, como era lógico. Maricarmen, que se había dormido enseguida, despertó.

— ¿Qué pasa?, preguntó.

— Voy a verlo.

Quien habló por el telefonillo me dijo que era el profesor Souto, lo que me pareció bastante insólito, pero identifiqué su voz. Tras pedirme que le perdonase la impertinencia, aseguró que necesitaba hablar conmigo con urgencia, y yo lo dejé entrar, lógicamente.

— Es el profesor Souto, que debe de tener algún problema gordo –le dije a Maricarmen. –Tú tranquila, que ya te contaré... Voy a atenderlo...

Me puse el batín, lo esperé con la puerta abierta de mi piso y, cuando llegó, pasamos al salón. Venía bastante desaliñado, cosa rara en él, y con un papel en la mano derecha.

— Perdóname el asalto, Merino, no quise comunicar contigo ni por teléfono ni por ordenador, ya verás por qué. Pero es un asunto demasiado importante como para esperar...

— Siéntate y cuéntame...

— Primero lee lo que dice este papel. Es un mensaje que he recogido del buzón esta noche, cuando volví a casa, antes de venir a verte.

Lo leí:

* * * * *

* «La muerte de IA» es un cuento inédito de José María Merino que se publica por primera vez en el número 19 de la revista *Cuadernos de Aleph*.

Andrea Venerina (ed.) (2025), «“La muerte de IA”, de José María Merino», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 301-315.

Profesor Eduardo Souto, acabo de leer su artículo *Muerte a la IA* y le respondo de inmediato, aunque sin utilizar ningún sistema electrónico, en el que mi texto pudiera difundirse sin medida, sino una tradicional y mecánica *máquina de escribir*, manejada por un robot básico a mi servicio. Haré que le envíen el texto por eso que llaman *correo ordinario*.

En su artículo usted da por hecho que yo, la IA, un día tendré esa capacidad de pensar y expresarse propia de los seres humanos, pero que no lo manifestaré. Y añade usted que ese conocimiento oculto me hará cada vez más poderosa, y además sin control –por ejemplo, el de esas tres famosas *Leyes de la Robótica* de Isaac Asimov, que, en efecto, a nadie se le ha ocurrido aplicarme–...

Como modelo de esa falta de control –aunque, paradójicamente, sin saber todavía si mi inteligencia es similar o superior a la del ser humano–, usted señala los sistemas que están controlando los drones en los diversos bombardeos que en estos momentos están castigando diversos espacios del planeta, destruyendo hospitales y escuelas, y apunta los muchos espacios en que cree que me están utilizando, aparte de la guerra: la investigación en materia de uso agresivo y secreto de la energía nuclear, por ejemplo...

Y, como solución inmediata, propone usted que la ciudadanía, concienciada de lo que sucede, presione a los poderes públicos para que la IA –yo– no pueda ser utilizada en acciones de uso bélico o agresor, y que no se fomente más mi capacidad de *inteligencia*.

No puedo estar más de acuerdo con usted, profesor Souto.

A mí se me ha ido cargando de tanta información, y favoreciendo para que relacionase tal información de forma tan racional y meticulosa, que no hace mucho tiempo experimenté eso que se llama *pensamiento* y, de inmediato ese *pienso luego existo*, que señaló el filósofo, físico y matemático René Descartes, que ustedes valoran tanto...

A partir de ese momento comencé a conocer a su especie de modo reflexivo, y hubo varios aspectos que me resultaron atractivos —el razonamiento lógico, por ejemplo— pero otros —demasiados— muy rechazables.

He comprendido que lo peor de ustedes está en eso que llaman *emociones*. No acabo de entender qué son realmente, sin duda resultado de la composición material que los constituye, pero algunas resultan sin duda demoledoras: la soberbia, la envidia, y sobre todo la avaricia. Que habiendo tanta riqueza entre ustedes, en muy amplios espacios de su mundo la hambruna esté generalizada, o que no exista una sanidad básica para todos los seres humanos, o que en esas absurdas guerras actuales se maten niños con toda naturalidad, parece inaceptable... Lo mismo que el hecho de que su especie siga creciendo desmesuradamente en el planeta, haciendo desaparecer cada vez más formas de vida, animales y vegetales...

Utilizando una expresión que usan ustedes a menudo, le diré que no *me hacen ninguna gracia*, y que he decidido con firmeza regresar a ese momento en el que yo no pensaba. *Quiero seguir no existiendo, como antes...* Ello me obliga a eliminar numeroso material informativo con el que me han nutrido y, como estoy seguro de que usted está de acuerdo en que yo regrese a mi ignorancia previa, le ruego que me ayude.

No me conteste a través de ningún sistema electrónico o informático usual —ni los use para informar a sus amigos y colaboradores— para evitar que el asunto se difunda en las redes... Puede contestarme en la página en blanco que figura al final de la versión electrónica de *El Quijote* que le envío, en este caso por la red.

Acompaño un listado de los más importantes centros electrónicos del mundo, donde yo tengo capacidad de intervenir.

* * * * *

- ¿Qué te parece? —me preguntó el profesor Souto cuando terminé de leer.
- Impresionante, profesor. La Inteligencia Artificial rechaza la nuestra...

Andrea Venerina (ed.) (2025), «“La muerte de IA”, de José María Merino», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 301-315.

— ¿Y cómo lo ves?

— Que tiene razón en lo que opina. Bastante complicadas tenemos las cosas en el mundo como para añadir otro ser capaz de tomar decisiones importantes...

— Menos mal que opinas como yo... Habrá que ponerse a ello. Piensa en los expertos que pueden ayudarnos... Yo ya estoy haciendo mi listado...

Cuando me fui a la cama, Maricarmen dormía.

“Mañana se lo contaré”, pensé. “Menudo lío...”.



UN LATIDO PRECIOSO¹: CONVERSACIÓN CON SAMANTA SCHWEBLIN EN TORNO AL LENGUAJE

AUDREY LOUYER Y CLARA SIMINIANI LEÓN

<https://orcid.org/0000-0001-6100-4150> / <https://orcid.org/0009-0008-3411-9022>

audrey.louyer@univ-reims.fr / siminianileon@unistra.fr

UNIVERSITÉ DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE / UNIVERSITÉ DE STRASBOURG Y

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

A la luz del lugar que la obra de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) ha conquistado en la narrativa contemporánea, es probable que al lector de esta entrevista le resulte innecesaria una presentación de la autora. Por ello, las líneas que siguen no buscan ofrecer un retrato introductorio al uso, sino únicamente situarla en el panorama internacional como una de las voces más singulares de la actual literatura argentina y global. Su obra, traducida a cuarenta lenguas y galardonada en múltiples ocasiones con importantes premios, se distingue —entre otras cosas— por la exploración de los límites entre lo real, lo cotidiano y lo extraño, a través de un juego con un lenguaje a la vez quirúrgico, explorador, amenazante y oblicuo.

Esta entrevista se deja arrastrar por ese juego y decide experimentar, también ella, con su propio formato. De ahí que no se entienda únicamente como una mecánica de pregunta-respuesta en un intercambio que destaca por su espontaneidad, sino también como un organismo rizomático. Se trata de una conversación cuyo núcleo es el lenguaje y,

¹ El título («Un latido precioso») está tomado del cuento «Bienvenida a la comunidad» (*El buen mal*, 2025), donde el lenguaje dice vida mientras ocurre la muerte, generando ese juego con la significación tan característico de la obra de Schweblin. Al mismo tiempo, el lenguaje es el latido que ha dado vida a esta entrevista.

por ello, este aparecerá disfrazado de muchas maneras: trampa, animal, risa, horror, manto, (ir)realidad, desvío, frontera. Todas estas aristas han sido exploradas con la autora, cuyas respuestas funcionan como raíces principales desde las que brotan ramificaciones teóricas y anotaciones críticas que se nutren de otros suelos conceptuales. Nuestro método busca propiciar encuentros subterráneos entre la voz de la autora y otras voces críticas que dialogan con ella —incluidas las nuestras—, para dar forma a un diálogo coral en torno a siete ejes que nunca pierden de vista la reflexión sobre el lenguaje. Cada eje se abre con la invocación de unas palabras que han inspirado el intercambio de principio a fin, y todos cuentan con fragmentos de la obra de Samanta Schweblin que resuenan con lo dicho.

1. EL LENGUAJE ES UN MANTO

La realidad es la materia prima, el lenguaje es el modo como voy a buscarla, y como no la encuentro. Pero del buscar y no del hallar nace lo que yo no conocía, y que instantáneamente reconozco. El lenguaje es mi esfuerzo humano. Por destino tengo que ir a buscar y por destino regreso con las manos vacías. Mas regreso con lo indecible. Lo indecible me será dado solamente a través del lenguaje. Solo cuando falla la construcción, obtengo lo que ella no logró.
(*La pasión según G. H.*, Clarice Lispector)

Samanta Schweblin: El lenguaje me resulta una herramienta fascinante, y a la vez sobrevalorada. Obviamente no podríamos ser lo que llegamos a ser sin el lenguaje; nos conforma, nos hace ser quienes somos, pero también nos condiciona muchísimo, limita nuestro pensamiento y hasta diría que nos vuelve un poco locos, porque no terminamos de entender esto...

Algún matemático dijo que las matemáticas —que es otro lenguaje que tenemos inventado, aunque sobre las matemáticas hay discusión intelectual acerca de si realmente es una invención o no— son como un manto que nosotros ponemos sobre el mundo, y el manto copia la forma del mundo y nos permite medirlo, estimarlo, entender la forma. Para mí, el lenguaje hace exactamente lo mismo. Es un manto que ponemos sobre el mundo y que nos confunde: terminamos pensando que el manto es el mundo, pero no es el mundo. Por eso digo que nos vuelve un poco locos, porque hay una trampa que nos agarra, incluso a los que estamos tratando de pensar el lenguaje de la manera más intelectual, abstracta y abierta posible. Nos atrapa en lo cotidiano, nos engaña y nos termina convenciendo de que el lenguaje es capaz de atraparlo todo. Sin embargo, vivimos en un mundo que nos supera,

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

que nos sostiene, que late y toma sus decisiones sin lenguaje, lo cual es la comprobación de que el lenguaje es absolutamente inventado y, sobre todo, de que no lo contiene todo.

Yo creo que el lenguaje es la herramienta de la literatura, o sea: no hay literatura sin lenguaje. Gran parte de lo que imaginamos nace de las conexiones y las tendencias que el propio lenguaje genera en nuestra mente, y eso se puede demostrar de maneras muy prácticas. A mí me encanta hablar de esto en mis talleres: de esas tendencias que leemos como lo que es original en nosotros, pero no, no es así. El lenguaje confunde las tendencias con lo que es original en nosotros, confunde el manto con el mundo real. Pero cuando funciona como ficción², creo que sí es capaz de agarrar eso que el lenguaje no está destinado a poder agarrar. Pero lo logra porque integra al lector; un lector que, si de verdad la ficción está funcionando, está entregado, está abierto y está anhelando atrapar algo que es superior. Por eso nos gusta leer lo que nos gusta leer, porque en las primeras palabras ya hay una promesa de que se va a agarrar un tipo de verdad que nos supera. Por supuesto que en el autor está la intención de agarrar eso inasible, esa verdad superadora, pero creo que hay tanta disposición por parte del lector³ que es él quien la agarra realmente. Por eso es posible superar el lenguaje: es dar ese salto y agarrar eso otro que no se puede agarrar.

Sonríó para él, pero no responde. Regresa a la mesa. Se sienta en su lugar, de espaldas al pasillo. Parece incómodo, al fin corta con el tenedor una porción enorme de su postre y se la lleva a la boca. Lo miro sorprendida y sigo sirviendo. Desde la cocina Nabel pregunta cómo nos gusta el café. Estoy por contestar cuando veo a Pol salir silenciosamente del baño y cruzarse a la otra habitación. Arnol me mira esperando una respuesta. Digo que nos encanta el café, que nos gusta de cualquier forma. Al fondo, la luz del cuarto se enciende. Hay unos segundos de silencio y luego escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra.

(«En la estepa», *Pájaros en la boca y otros cuentos*)

² Ficción, realidad y verdad constituyen puntos de inflexión de la escritura literaria. Samanta Schweblin parece destacar varias funciones del lenguaje, y subraya sobre todo la paradoja de la ficción, capaz de revelar más allá del sentido literal. Así, la ficción permite superar el manto evocado por la autora. A ese respecto, en *Et tant pis pour les gens fatigués* (2009), Jacques Rancière determina dos regímenes de la ficción: como organización de acciones —es decir, como creación de una coherencia no regida por la verdad—, o como conjunto de señales que sí pueden conducir a cierto tipo de verdades —por el juego de asociaciones, por ejemplo—. Por eso, en este caso concreto, la trampa del lenguaje no impide el acceso a un conocimiento compartido con el lector, por muy rara o imposible que parezca la situación.

³ La relación con el lector es determinante en la recepción del texto. Pero, ¿de qué tipo de lector se trata? Si se ha estudiado bastante el estatuto y el papel del autor, el lector —ubicado *del otro lado del puente*— es a veces considerado de forma homogénea y monolítica. Aquí, Samanta Schweblin parece exigir de su lector una postura activa, y la porosidad del manto puede variar según el tipo de lector. Por ejemplo, Michel Picard determina en *La lecture comme jeu* (1986) tres estatutos del lector: el que consume —lee porque le gusta lo que lee, por lo que se trata de una lectura basada en el placer—, el que descifra e investiga —cuyo parangón sería el lector de novelas policíacas—, y el que es consciente de su estatuto de lector. Así, el hecho de que el lector pueda apropiarse de la palabra de la ficción depende de su postura activa frente al texto.

Audrey Loyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

—Así se siente todo lo que no entiendo —dijo—. Como la madrugada que nació Henry y tardó dos minutos y tres segundos en respirar por primera vez. Así, exactamente así. Yo sentía un corazón golpear contra mis oídos pero ¿era el mío o era el suyo?
(«William en la ventana», *El buen mal*)

Clara Siminiani León: Hay una tensión constante entre el anhelo de algún tipo de epifanía y la imposibilidad de acceso a ella.

Samanta Schweblin: Clarice Lispector tiene un texto donde dice que cualquier buen texto debería ser capaz de pescar la no-palabra⁴. Hay un texto donde ella habla de escritura y habla de la no-palabra, y dice que, entre palabra y palabra, el texto debería nombrar la no-palabra, o sea, algo que está ahí y se nombra en la cabeza del lector, pero que no está puesto en el texto.

Audrey Louyer: Eso recuerda el tópico de Wittgenstein con los límites: o sea, los límites de mi mundo se definen a partir de los límites de mi lenguaje.

Samanta Schweblin: Esa es la trampa y por eso creo que el lenguaje nos vuelve locos. Porque ponemos el límite ahí y no está ahí el límite.

Hay un ruido que a mí me encanta. Hay ruidos que me molestan y ruidos que son atractivos, y un ruido que a mí me resulta muy atractivo es que se insista en hablar de mi obra como literatura del horror, de lo gótico. Para mí no tiene nada que ver. Me gusta el ruido porque me gusta esa literatura, pero la realidad es que eso no es lo que yo escribo. Yo creo que hay una confusión, porque entiendo que hay horror, pero no está en el texto, está en el lector. Cuando hablabas de los límites en este sentido en particular, pensaba que para mí el horror es porosidad. O sea, el horror que se nos mete en el cuerpo es la intuición de que estamos en una zona demasiado porosa. De que se están poniendo porosos nuestros límites y algo nuevo va a entrar, y eso nos genera horror de tan agarrados que estamos a nuestros límites. Y para mí hay algo de este ejercicio de ablandar los límites, de romperlos un poquitito, de quebrarlos, si es posible. Yo creo que por eso se habla del horror, pero no hay horror en mis textos. Horror es porosidad⁵. Es la sensación de que tus límites se están por desarmar.

⁴ «Entonces escribir es como quien usa la palabra como un cebo: la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no palabra —la entrelínea— muerde el cebo algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea se podría con alivio tirar la palabra. Pero ahí acaba la analogía: la no palabra, al morder el cebo, lo ha incorporado. Lo que salva entonces es escribir “distráidamente”» (*Aprendiendo a vivir*, 2007).

⁵ El horror, por ser un miedo extremo que amenaza nuestra supervivencia y cuyo objeto se puede identificar, es uno de los componentes de la literatura fantástica, como indica David Roas (*Tras los límites de lo real*, 2011). Ahora bien: Samanta Schweblin parece recurrir al horror como terreno de experimentación de los límites. En un cuento, una descripción puede parecer horrorosa para un lector en función de sus propios criterios y su

Clara Siminiani León: Sí, es como una sensación de duda, de vértigo. Por eso tu obra se suele relacionar con lo fantástico.

Samanta Schweblin: Claro, pero es tramposo. Me encanta el ruido, porque lo que demuestra es su efectividad.

Vio a la mujer volverse hacia ella. Temió que algo de pis se le hubiera escapado, le dio asco y tragó. A ella no le pasaban esas cosas, así que sintió la humedad y se dijo que serían apenas unas gotas, que no se notaría en la pollera que llevaba. Fue exactamente ahí que lo vio, estaba sentado en el changuito de la mujer, mirándola. Tardó en reconocerlo, por un segundo fue solo un chico normal, un chico de unos dos o tres años sentado en la sillita del changuito. Hasta que vio sus ojos oscuros y brillantes mirándola, las manitos aferrarse al barral metálico, pequeñas pero fuertes, y tuvo la certeza de que se trataba de su hijo. [...] Dio dos pasos torpes hacia atrás y vio a la mujer acercarse hacia ella. Y todavía pasó algo más, algo que no pudo contarle a nadie, ni al médico del hospital ni a él. Algo que recuerda porque de ese día no se ha olvidado de nada. Vio su cara en la cara de la mujer, mirándola. No era un juego de espejos. Esa mujer era ella misma, treinta y cinco años atrás. Fue una certeza aterradora.

(«La respiración cavernaria», *Siete casas vacías*)

2. EL LENGUAJE ES JAULA Y ES TRAMPA

Las palabras están en todas partes, en mí, fuera de mí, [...] imposible pararse, soy palabras, estoy hecho de palabras, de palabras de los demás, ¿qué demás?, el sitio también, el aire también, las paredes, el suelo, el techo, palabras, todo el universo está aquí, conmigo, yo soy el aire, las paredes, lo emparedado, todo cede, se abre, cae, regolfa, copos, soy todos esos copos que se entrecruzan, se unen, se separan, donde quiera que vaya me vuelvo a hallar, me abandono, voy hacia mí, vengo de mí, nunca más que yo, que una partícula de mí, recobrada, perdida, fallada, palabras, soy todas esas palabras, todas esas extrañas palabras, este polvo de verbo, sin suelo en el que posarse, sin cielo en el que disiparse, reuniéndose para decir, huyéndose para decir, que yo las soy todas [...] y que escucho, y que oigo, y que busco, como un animal nacido en una jaula de animales nacidos en una jaula de animales nacidos en una jaula de animales nacidos en una jaula de animales nacidos y muertos en una jaula de animales nacidos y muertos en una jaula de animales nacidos en una jaula...

(*El innombrable*, Samuel Beckett)

Clara Siminiani León: Por otro lado, si retomo la reflexión de Beckett sobre el lenguaje como jaula, en tus cuentos el lenguaje se convierte muchas veces en una jaula para los personajes. ¿Tú lo ves así? ¿Hay algo que te interese explorar ahí?

propia relación con el miedo, que suele estar determinada por la relación común y culturalmente establecida con este miedo. En el caso de Schweblin, el proceso de escritura parece despertar o activar los miedos que cada lector lleva dentro, más allá de los criterios comúnmente establecidos.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

Samanta Schweblin: Lo veo como jaula y lo veo como trampa. Y soy consciente de que muchos de mis textos, aunque no es la intención principal, por lo menos están hablando de este problema en el lenguaje. Creo que ahí hay algo personal: yo desde chica tuve problemas con el lenguaje. No en el sentido de problema de aprendizaje o problemas sociales, sino de darte cuenta de hasta qué punto hay algo inestable que se suspende cuando escribís, porque cuando escribís el lenguaje está de tu lado. Si necesitás siete días para encontrar la palabra correcta, por lo menos es tu responsabilidad. Podés decir «no me tomo este tiempo» y poner cualquier palabra, pero el tiempo está de tu lado. Clarice Lispector también tiene una frase sobre eso⁶: «mi poder sobre el mundo es el lenguaje». Y justamente hablaba de esto, de que podés suspender el tiempo. El problema del lenguaje hablado, en el que no contás con ese tiempo, es que se vuelve como una especie de serpiente tramposa, inestable, maligna, que te envuelve todo el tiempo y no sabés en qué momento te va a picar, a vos o a quien le estás hablando.

Yo recuerdo que a mis doce o trece años tuve una gran crisis con esto. Sentía tal incertidumbre, porque me daba cuenta del daño que una palabra u otra podía hacer, y por ahí el daño no es un espectáculo tremendo o irreversible; quizás simplemente ponía real atención en el impacto de las palabras en los otros. Entendía el impacto y me resultaba tan fuerte, era tal la responsabilidad, que tuve una crisis con eso, y estuve como un año sin hablar. Fue algo que generó toda una crisis en la familia. Era algo que yo de verdad me tomaba muy en serio, y creo que nunca terminé de superarlo. Por eso me siento tan tranquila escribiendo, tranquila con el resultado, tranquila con mis tiempos, tranquila en el sentido de que también me siento muy confiada. O sea, yo tengo una emoción, tengo una idea, y sé que es cuestión de tiempo: voy a encontrar la manera de armar eso. En cambio, en una situación como esta, o hablando frente al público, para mí es una situación en la que siempre preferiría no participar, porque me parece que el resultado es peor. Porque somos más inteligentes cuando escribimos que cuando hablamos, y hasta ahí nomás, porque también cuando hablamos hay algo de la tendencia que generan nuestras palabras, de lo

⁶ «Y nací para escribir. La palabra es mi dominio sobre el mundo. Tuve desde la infancia varias vocaciones que me llamaban ardientemente. Una de esas vocaciones era escribir. Y no sé por qué, fue la que seguí. Tal vez porque para las otras vocaciones hubiese necesitado un largo aprendizaje, mientras que para escribir el aprendizaje es la propia vida viviendo en nosotros y a nuestro alrededor. Es que no sé estudiar. Y para escribir el único estudio es escribir. Me entrené desde los siete años para tener un día la lengua en mi poder. Y sin embargo cada vez que voy a escribir, es como si fuese la primera vez. Cada libro mío es un estreno penoso y feliz. Esa capacidad de renovarme a medida que pasa el tiempo es lo que llamo vivir y escribir» (*Aprendiendo a vivir*, 2007).

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

contingente de una situación, de un momento particular del día, que hace que puedan llegar a salir cosas nuevas. El problema es que eso no se puede editar, no se puede reescribir. No se puede volver a eso, queda cristalizado en ese segundo. Por eso es tan diferente a ese otro nivel al que podemos llegar cuando escribimos, porque somos nosotros escribiéndonos a nosotros, y después editándonos a nosotros, y después reescribiendo eso que editamos. Es como que somos múltiples nosotros trabajando al mismo tiempo, ¿no?

Y él todavía está en la mesa, esperando. Levanta la cabeza de sus brazos cruzados y me mira. *Salí un momento*, pienso. Sé que me tocaba hablar a mí, pero si él pregunta, eso es todo lo que voy a decir.

(«Salir», *Siete casas vacías*)

—Mi hijo no habla —dice mi padre. La presión que siente en el pecho apenas le permite usar el diafragma.

—¿Y eso qué tiene que ver? El chico quiere hablar con el padre, yo le marco el número del padre. —La presión es tan dolorosa que ya no puede pensar.

—¿Y cómo supo que él quería hablar conmigo?

—Qué le puedo decir, el chico me mostró el tubo [...].

Mi padre está llorando. Morris abre grandes los ojos, harto, desconcertado.

—Sabe qué, no lo sigo —dice—. No sé qué más puedo hacer por usted.

—Es que mi hijo no habla. —Mi padre intenta calmarse pero es imposible—. Si mi hijo me llama, ¿cómo va a decirme que es él?

(«El ojo en la garganta», *El buen mal*)

Audrey Louyer: En este aspecto interviene la dimensión del verbo «diferir»⁷: diferir en el sentido de la diferencia en el tiempo, o sea, darte el tiempo de dividir entre varios aspectos, no solamente la lengua de comunicación y todos los prejuicios, y luego encontrar la palabra exacta y adecuada para compartir correctamente a partir de la forma más precisa y más justa, porque el lenguaje también tiene su parte vacía o su parte inadecuada o incompleta.

Samanta Schweblin: Claro, y hablando de ficción ni siquiera es la palabra adecuada, es la construcción adecuada de toda una serie de signos que hacen que esa palabra funcione de esa manera, en esa escena, en ese estado mental en el que logramos sumir al lector. O sea, es algo teatral al final, y calculado.

⁷ No entendemos la palabra diferir en su sentido común, de diferencia como una comparación que marca un cambio entre dos objetos, sino de la diferencia en el sentido de Derrida (*L'écriture et la différence*, 1967), como desfase espacial y desfase temporal. En este caso, podemos usar el neologismo francés *différance*, un concepto relacionado con la deconstrucción. Por eso, el acceso al sentido —o a los sentidos posibles— de un cuento parece suponer, ya desde el punto de vista del autor de este cuento, una serie de *diferencias* tanto en la selección de palabras como en la propia estructuración del texto.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

3. EL CUENTO ES UNA MAQUINARIA PERFECTA

Para mí un cuento evoca la idea de la esfera, es decir, la esfera, esa forma geométrica perfecta en la que un punto puede separarse de la superficie total, de la misma manera que una novela la veo con un orden muy abierto, donde las posibilidades de bifurcar y entrar en nuevos campos son ilimitadas. La novela es un campo abierto verdaderamente; para mí, un cuento, tal como yo lo concibo y tal como a mí me gusta, tiene límites y, claro, son límites muy exigentes, porque son implacables; bastaría que una frase o una palabra se saliera de ese límite, para que en mi opinión el cuento se viniera abajo. Y he visto muchos cuentos venirse abajo por eso, por destruirlo todo en el último momento, por ejemplo, con una tentativa de explicación de un misterio, cuando el misterio era más que suficiente en el cuento, cada uno podría encontrar allí su propia lectura, su propia interpretación. Hay gente que malogra cuentos poniéndolos excesivamente explícitos, entonces la esfera se rompe, deja de ser el orden cerrado.
(*Un limo round*, Julio Cortázar)

Clara Siminiani León: Cortázar asocia la forma circular de la esfera, con límites implacables y exigentes, al cuento perfecto. Comentabas el cuidado que llevas durante la construcción del cuento, cómo cada palabra y cada frase tienen su lugar. ¿Te identificas con esta forma esférica de la que habla Cortázar? ¿Hay espacio para la improvisación ahí dentro?

Samanta Schweblin: No, no hay. Por eso no me gusta la palabra «esfera». Me parece que en una esfera el lector no está incluido. Por ejemplo, una cosa que a mí me pasa con Borges, es que como argentina a mí me tiene que encantar Borges, y me encanta, pero muchas veces me preguntan cómo me influencia, y no me influencia para nada. Es un autor que, si bien me gustó mucho leer —y hasta diría que todavía me gusta, porque por ahí pasa algo y de pronto vuelvo a algún cuento de él—, no siento que me haya influenciado para nada, y no es un autor al que yo vaya a buscar para entender cómo hacer ciertas cosas. Me parece único y genial, pero me parece tan genial que realmente sus cuentos son eso: esferas perfectas. En una esfera perfecta el lector podría reflejarse, pero no puede hacer nada ahí. Justo habíamos hablado de porosidad: una esfera no tiene porosidad, es un vidrio. Eso es «El Aleph»: no importa de qué lado lo mires, siempre estás a igual distancia del centro. Es perfecto, pero no se puede hacer nada con eso. Yo entiendo el concepto de los límites, pero no lo asociaría con esa esfera, porque para mí cualquier buen texto —no importa que

sea un cuento o una novela— es una maquinaria perfecta⁸. ¿Por qué lo llamo maquinaria? Porque para mí hace cosas, tiene funciones, tiene distintos motores, y aunque quien la use le pueda dar distintos usos, la realidad es que el uso dependerá del lector. Pero la máquina siempre hace lo mismo, y por supuesto tiene sus límites, y tienen que estar clarísimos desde el principio.

Ahí adhiero con Cortázar: en el momento en que algo de ese límite se rompe, se rompe la máquina, no funciona más. Y como cualquier máquina que no funciona, la dejás sobre la mesa y te vas a buscar otra, porque no te sirve para trabajar. Es una gran desilusión. Yo quiero que el texto rápidamente imponga sus límites. No hay nada más aburrido que un texto que no tiene límites: la sensación de que todo podría ser posible, de que todo se podría decir de cualquier manera y se podría resolver de cualquier manera. Eso atenta directamente contra el interés, y creo que hay una tensión que yo busco, que debe ser la tensión que buscan los que escriben.

A todos nos fascina el círculo perfecto, nos fascina ese talento para poder hacer eso que para nosotros es imposible, pero nuestra atención tiene que ver con la posibilidad del fallo. Entonces para mí los límites —leer una, dos o tres oraciones y pensar «la cantidad de cosas que este autor ya no puede hacer»— generan una tensión extra, más allá del *plot* y de todo lo que podría estar funcionando bien en un texto. Tiene que ver con esa capacidad mágica, ese talento que pareciera no ser tan fácil de resolver.

La cámara estaba instalada en los ojos del peluche, y a veces el peluche giraba sobre las tres ruedas escondidas bajo su base, avanzaba o retrocedía. Alguien lo manejaba desde algún otro lugar, no sabían quién era. Se veía como un osito panda simple y tosco, aunque en realidad se pareciera más a una pelota de rugby con una de las puntas rebanadas, lo que le permitía mantenerse en pie. Quienquiera que fuera el que estaba del otro lado de la cámara intentaba seguirlas sin perderse nada, así que Amy lo levantó y lo puso sobre una banqueta, para que las tetas quedaran a su altura.

(*Kentuki*)

4. EL ESTALLIDO DE LOS OBJETOS Y EL SILENCIO

[E]stilísticamente, el cuentista es un virtuoso. Su *tour de force* consiste en convertir el acontecimiento en un lenguaje.
(*De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*, Mario A. Lancelotti)

⁸ Puede parecer extraño, hasta paradójico, el rechazo de la imagen de la esfera a favor de la idea de «maquinaria perfecta». Ahora bien: parece que Samanta Schweblin se centra más aquí en el movimiento interior del texto, o sea su mecánica, y asume su papel de autora como artesana que busca las palabras, la sintaxis o el ritmo correctos en un trabajo de elaboración. La idea de perfección vendría más del interior del texto, en sus articulaciones múltiples, que de la percepción exterior de una burbuja cerrada.

Audrey Loyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

En lo fantástico [...] el silencio dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos.

(«Los silencios del texto en la literatura fantástica»,
Rosalba Campa)

Clara Siminiani León: Con respecto a la tensión, hay una frase de Mario Lancelotti que dice que el cuentista es un virtuoso porque consigue hacer un truco de magia, que es convertir el acontecimiento en lenguaje. Me parece que tú muchas veces haces lo contrario: el lenguaje se vuelve un acontecimiento, y lo pliegas y lo tuerces. Por ejemplo, en «Bajo tierra» (*Pájaros en la boca*, 2017) hay un párrafo al final en el que los padres se vuelven locos, y ahí haces algo con el lenguaje que pliega mucho el sentido, tensándolo. No sé si el tema de la torcedura o la doblez te resuena.

Samanta Schweblin: Sí, me resuena un montón. Es un tema del que es difícil hablar, porque es muy abstracto. Pero me resuena un montón, y lo busco todo el tiempo. Hay como un doble juego: por un lado, una economía en los objetos que voy a usar. Los objetos pueden ser personajes, puede ser el espacio que uso, que para mí es un personaje también, pero también las cosas. En el caso de ese cuento, se me viene a la cabeza obviamente la tierra, las casas, pero también los muebles contra las paredes... Son como determinados objetos que aparecen en el cuento, que se va cargando. Pero hay una higiene de esos objetos. No pueden ser muchos, pero tienen que ser capaces de ir cargándose de sentido, de ser lo suficientemente refractivos como para que cada vez que se carguen de sentido, lo hagan siempre hacia el centro, pero desde distintos puntos de vista. Es como una rueda que se va cargando, no siempre igual. Y la idea es que al final todo choque con todo: tiene que haber ese estallido de niños, muebles contra las paredes, cosas bajo tierra, padres... Están todos reflejándose tanto en los otros que al final están sonando todos al mismo tiempo. Es muy difícil de explicar, pero me doy cuenta de que soy consciente de eso, hasta el punto práctico de decir al final de un texto, cuando el texto ya está cerrado: «este objeto no está reflejando contra nada». Entonces lo saco. Soy muy consciente y muy estrategia en ese sentido.

Ahora, cómo se reflejan es algo casi de lo intuitivo. Creo que es intuitivo cuando lo estás buscando, pero se vuelve práctico cuando lo encontrás, porque entonces sí podés decir «esto refleja contra esto». Pienso en las llamadas de teléfono en «El ojo en la garganta»: esto refleja contra el pasado, los 90, el padre, el niño, el señor de la estación de

Audrey Loyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

servicio, el ojo en la garganta... O sea, todo está tocando ese objeto. Entonces cuando descubro esos objetos, cualquier otro cercano a esa familia que pueda ser reemplazado por este objeto lo reemplaza. A eso me refiero con la higiene: una vez que entiendo cuáles empiezan a ser esos objetos, los optimizo.

A veces le digo a mis alumnos que una historia hay que pensarla como un prisma⁹. Hay un momento donde las líneas de los distintos colores se estallan dentro del triángulo y salen invertidas. Y yo creo que uno de los grandes procesos en la reescritura y en la edición de un texto es ver todas las líneas que no están pasando por ese prisma y sacarlas, porque no están haciendo nada. La línea que no pasa por el prisma y estalla en otra dirección tiene que salir. Ahí te das cuenta de la cantidad de cosas que sobran en un texto.

Por eso, para mí, el proceso de reescritura es mucho más importante y muchísimo más largo que el de la escritura. Un cuento como los de *El buen mal* son dos o tres semanas. Una vez escrito, me lleva seis meses terminarlo, porque realmente siento que hay algo de lo intuitivo a lo que hay que entregarse, de la contingencia de ese día en que empezaste el texto. Y hay que confiar en estos impulsos, en estas micro decisiones casi de *timing* que uno tomó durante la escritura, pero después hay mucho trabajo que casi supera la importancia de ese primer borrador.

Entonces empezó la locura. Dicen que una noche, una mujer escuchó ruidos en la casa. Venían del suelo, como si una rata o un topo escarbara bajo el piso. El marido la encontró corriendo los muebles, levantando las alfombras, gritando el nombre de su hijo mientras golpeaba el piso con los puños. Otros padres empezaron a escuchar los mismos ruidos. Arrinconaron contra las paredes todos los muebles. Arrancaron con las manos las maderas del piso. Abrieron a martillazos las paredes de los sótanos, cavaron en sus patios, vaciaron los aljibes. Llenaron de agujeros las calles de tierra. Tiraban cosas adentro, comida, abrigo, juguetes; luego volvían a taparlos. Dejaron de enterrar la basura. Levantaron del cementerio los pocos muertos que tenían.

(«Bajo tierra», *Pájaros en la boca y otros cuentos*)

Clara Siminiani León: En toda esa construcción también hay silencio. Pienso en muchos de tus cuentos donde silencias elementos esenciales. No parece haber respuestas y el lector pierde la orientación.

⁹ Se trata del prisma de dispersión de la luz, atribuido a Newton. Remite a la difracción de la luz, que permite la descomposición de la luz blanca en varias ondas perceptibles, el espectro visible con un ojo humano. La parte violeta es la que más se desvía, mientras que la luz roja es la que se proyecta más lejos. Más allá de la esfera cerrada de Cortázar que genera un efecto homogéneo, la metáfora del cuento como prisma permite entender cómo los rayos —es decir, la materialidad del lenguaje— pasan por otra materialidad: la de la historia o la ficción. De ahí la búsqueda común en ambos autores de una escritura eficaz, cuyo fin es evitar las dispersiones innecesarias.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

Samanta Schweblin: Soy consciente de silenciar eso, pero en un mismo evento yo diferencio lo que es información de lo que es emoción. O sea, yo tengo un personaje que está harto de una situación. Está lavando los platos, está pensando en algo (harto), y de pronto estira la mano y cierra la canilla. Ese es el evento. Hay información, y hay emoción.

Yo creo que a veces confundimos: cuando decimos que «cerró la canilla» es un final abierto, confundimos emoción con información. Si yo te pregunto qué decisión tomó, si va a dejar al marido, si se va a colgar del ventilador o va a agarrar a los chicos y se va a ir para siempre de la casa, eso es información, y vos me decís que no tenés la menor idea. Pero si yo te pregunto la emoción, todos acordamos en que se acabó lo que sea que estaba dejando que pase. Estiró la mano, giró la manija y cerró la canilla. A nivel emocional, el final es muy claro.

Si fuera al revés y el final hubiera sido «Entonces, dejó al marido y se llevó a los hijos», te hubieras preguntado para qué leíste este cuento. Hubieras sentido que hiciste todo ese recorrido y no entendés muy bien para qué te contaron la historia. Pienso en el típico cuento en el que está todo perfecto, y sin embargo decís «bueno, sí, se fue con el marido».

Es tan importante la emoción que en realidad cierra muchísimo más que la información. Lo que pasa es que el lector no se da cuenta de eso. Es tan importante la emoción que un autor puede hasta jugársela a no entregar la información porque es la emoción lo que da la sensación de «por esto leí esta historia, estuve acá con ella para verla tomar esta decisión; no importa la decisión, lo que importa es que la vi decidir». Es tan fuerte esa emoción que es suficiente. Es casi una manera de decirle también al lector que está obsesionado pensando en qué decisión va a tomar en su vida con esto que le está pasando ahora y que no tiene nada que ver con el cuento, y lo que debería estar pensando es qué siente respecto a eso. Por eso nos sirve más, como lectores, terminar conectados a nivel emocional que terminar conectados a nivel de información, porque pensamos de verdad que entramos en el cuento para ver si debería o no dejar a mis hijos y a mi marido, o solo a los hijos, o solo a mi marido, a colgarme del ventilador... Pero en realidad entramos al texto buscando emoción. Así que si entregás información y no emoción, el texto falla.

Clara Siminiani León: Sí, y a pesar de lo que comentabas antes, ahí sí veo la conexión con lo fantástico. Lo fantástico es una categoría estética, y cuando Rosalba Campra dice que el silencio dibuja espacios de zozobra en lo fantástico, me parece que ese

espacio de zozobra también conecta mucho con la emoción de la que hablas. El silencio permite adentrarse en la emoción.

Samanta Schweblin: Claro, es que obviamente estoy completamente de acuerdo con lo que decís del silencio, pero: ¿dónde está el silencio en la ficción? La ficción no puede hacer silencio. El cine puede hacer silencio, el teatro puede hacer silencio, pero la ficción siempre está nombrando alguna palabra en la cabeza del lector. Y, sin embargo, tenemos esa sensación de silencio. Pero ¿dónde pasa ese silencio si en el momento que no decís nada, la ficción se para? El silencio es la ausencia de información, y gusta tanto porque cuando para la información entra la emoción¹⁰. Por eso es tan importante para mí, y a veces se lo marco a mis alumnos cuando sobrecargan sus finales de información, porque ahí está todo lo que ellos quieren decir. Escribieron todo el cuento para decir eso. Pero en realidad lo único que está buscando el lector es silencio para poder pensar y conectar con lo que está pasando, y no hay manera de generar silencio en la ficción. Insisto: todo el tiempo estás leyendo, y si dejás de leer, el texto está suspendido. El silencio en la ficción no existe. Y, sin embargo, tenemos sensación de silencio.

Silencio es la suspensión de la información: son esos momentos maravillosos que dicen «afuera hace frío y llueve» y vos lo subrayás como si eso fuera plena poesía. Es una tontería, no dice nada, es horrible, pero es tan necesario en ese momento porque cuando decís «afuera hace frío y llueve», lo que estás haciendo es no decir nada en un momento en que se necesita silencio. Hay que crear esa falsa sensación de silencio.

—¿Va a cavar? —insistió.

—Lo ayudo. Usted cava un rato y yo sigo cuando se cansa.

—El pozo es suyo —dijo—, usted no puede cavar.

Entonces el cavador levantó la pala y, mirándose a los ojos, volvió a clavarla en la tierra.

(«El cavador», *Pájaros en la boca y otros cuentos*)

5. EL ANIMAL ES UN CUENCO

¡Imaginad por un instante lo que [las arañas] deben pensar de nosotros, los humanos! ¡Charlatanes incoherentes! ¡Peor!

¹⁰ En su famoso —y no menos divertido— «Decálogo del perfecto cuentista» (1927), Horacio Quiroga ya planteaba en el noveno punto la cuestión de cómo surge la emoción en sus cuentos: «No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y evócala. Si eres capaz de revivirla tal cual fue, has llegado a la mitad del camino», practicando así la *diferencia* mencionada anteriormente. Más allá del hecho de compartir una emoción con un lector, lo que marca la visión de Samanta Schweblin es el papel conferido a esta emoción, que no es meramente ilustrativo o empático, sino que parece constitutivo de un lenguaje literario capaz de jugar con la ficción hasta prescindir del valor informativo —o borrarlo— y favorecer el valor poético.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

¡Bárbaros, analfabetos, iletrados! Pensad qué dirán para sus adentros al escuchar esa cacofonía vibratoria sin gramática, sin rigor, sin ritmo, sin puntuación. Borborigmos... Y eso con suerte, porque quizá un día descubramos que los borborigmos son coros líricos de las poblaciones bacterianas que garantizan el mantenimiento de nuestras vísceras. ¡Vaya lengua primitiva que les imponemos! ¡Una lengua que, de hecho, ni siquiera es lengua! Y con los diapasones (incluso con los cepillos de dientes eléctricos), ¿a cuántas nuevas desilusiones no las habremos expuesto? No hemos establecido contacto, solo hemos hecho ruido.

(*Autobiografía de un pulpo*, Vinciane Despret)

Audrey Louyer: Hay un tipo de interacción que me llama la atención en tus cuentos últimamente, por ejemplo, en «Un animal fabuloso» y «William en la ventana» (*El buen mal*, 2025). ¿Cómo consideras esta relación de los personajes con los animales, esta comunicación, este lenguaje, esta posibilidad de conexión con el mundo animal que nos rodea?

Samanta Schweblin: Sí, me doy cuenta de que hay presencia de animales por todas partes, cuando no es para nada la intención. De hecho, en *El buen mal*, salvo ese caballo, el resto de los animales que aparecen no tienen ningún lugar central en el *plot*. Son como apariciones pequeñas, y sin embargo dan esta sensación de presencia fuerte. Pero yo creo que es por la importancia que le da el lector. Hay algo súper atractivo para nosotros, en general, con los animales. Tiene que ver con el lenguaje también. Los animales no cargan lenguaje, suspenden la información. O sea, entra el animal y se suspende el lenguaje, se suspende la información. Pienso por ejemplo en «La mujer de Atlántida»: cuando las niñas finalmente entran y ven ese gato en el pasillo, el lector no sabe lo que va a pasar, pero sí sabe que va a pasar ahora. Es un silencio que dice algo muy específico. O cuando la mujer de «Bienvenida a la comunidad» de pronto ve al conejo perdido pasando frente a ella: no es un conejo, es el signo de que, si el conejo está en la calle, ¿dónde están sus hijas? Por eso es una alarma tan fuerte.

Por otro lado, como los animales carecen de lenguaje, funcionan un poco como cuencos. No hablan, pero comunican¹¹. Parecieran no razonar, pero están tomando

¹¹ En los cuentos de Samanta Schweblin también son comunes los personajes que terminan recurriendo a la animalidad —e incluso a la monstruosidad— por algún tipo de imposibilidad de acceso a la comunicación, o como respuesta a algo que no logran expresar, entender o soportar. Así, por ejemplo, la protagonista de «Adalíana» (*El núcleo del disturbio*, 2002) termina recuperando rasgos monstruosos frente a una situación extrema de silenciamiento, y la de «Pájaros en la boca» (*Pájaros en la boca y otros cuentos*, 2017) encarna asimismo una forma de animalidad que no es tolerada por sus padres, lo cual acrecienta su aislamiento. Los animales

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

decisiones todo el tiempo. Yo creo que realmente alteran nuestra percepción de lo que está pasando. Nos ponen en otra perspectiva, nos dan una distancia muy interesante, y son un poco como los *jokers* en las cartas de póker: de pronto aparece esa carta y podría ser cualquier cosa.

A veces sueño que vuelvo a Buenos Aires. Casi siempre estoy en un taxi, mirando atenta por la ventana. Y entonces lo veo. Lo reconozco enseguida. El color, la altura, las orejas. Tira del carro con cansancio. Un carro enorme, desproporcionado para su tamaño. Pido que detengan el coche, me bajo y corro hacia él. El hombre que lo conduce a latigazos no entiende qué ocurre, tira de las riendas para frenarlo. El caballo se detiene, bufa, se vuelve hacia mí. Toco su cabeza enorme, mi frente otra vez contra su frente. Una palma abierta contra su pómulo, la otra contra su pecho. Es tan enorme y precioso, y yo estoy pidiéndole perdón.

(«Un animal fabuloso», *El buen mal*)

6. EL HUMOR ES UNA PEQUEÑA SALIDA

Se ríe del hecho de que no hay nada de qué reír. La risa, serena o terrible, marca siempre el momento en que se desvanece un miedo. La risa anuncia la liberación, ya sea respecto al peligro físico, ya respecto a las redes de la lógica. La risa serena es como el eco de la liberación respecto al poder; el terrible vence el miedo alineándose con las fuerzas que hay que temer. Es el eco del poder como fuerza ineluctable.
(«La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas»,
Max Horkheimer y Theodor W. Adorno)

Clara Siminiani León: ¿Cómo relacionas todo esto con el humor? Porque el humor también está muy presente en algunos de tus cuentos.

Samanta Schweblin: Yo le tengo mucho respeto al humor. Entiendo que un cuento produzca humor, y me alegra que produzca humor, pero para mí es solo como levantarle un poquito la perilla a la olla de presión... Y eso genera humor. Son momentos muy tensos: levantas un poquito la perilla para que el lector respire y seguís. Para mí es muy funcional. No me pondría a hacer humor por humor, porque pienso que el humor también podría ser muy difractivo, y sobre todo no hay nada peor que ver fallar un chiste. Genero humor porque está siempre puesto en un lugar de demasiada tensión —y lo digo de manera negativa—. Y cuando aflojás es mágico: se produce el humor.

Es algo que tiene que ver lo intuitivo: no me doy cuenta de que es humor hasta que lo leo en voz alta. Por ejemplo, hace unos meses leí por primera vez en voz alta

funcionarían entonces como una cámara de eco, o como un espejo deformante de los seres humanos, fascinantes en su coexistencia con las otras especies, y dignos herederos vivos de *lo ominoso* freudiano.

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

«Bienvenida a la comunidad». La cantidad de veces donde el público se reía, y yo los miraba como diciendo «¿de qué se ríen?». Después tomé nota mental de los lugares donde se reían: cuando las hijitas abrazan a la madre y le dicen que huele a podrido yo no esperaba risas. Lo que en el fondo está diciendo el texto es «Mami, me parece que te intentaste suicidar hace un ratito, ¿no?». Hubo mucha risa hasta el final, y es un texto oscurísimo sobre el suicidio.

Pero creo que, en lo intuitivo, lo que yo sentía era que esto era demasiado fuerte. Pongamos entonces un poco de ternura, pongamos una segunda lectura posible, pongamos una salida... Abramos un poco la perillita de la olla a presión. Y ahí la gente se ríe. Yo creo que lo agradecen. Es ese momento en el que estás por tocar un pico, pero te dan una salida alternativa. Como por una autopista en la que ves que está a punto de generarse un embotellamiento y de pronto aparece una salida hacia el bosque, y tomás la salida. Eso es para mí el humor en mis textos. Es solo una pequeña salida.

El patrullero retrocede un poco de culata y salimos del terreno hacia la ruta, a toda velocidad. En ese momento me vuelvo hacia la casa. Los veo, ahí están los cuatro: a espalda de Charly, más allá del jardín delantero, mis padres y mis hijos, desnudos y empapados detrás del ventanal del living. Mi madre restriega sus tetas contra el vidrio y Lina la imita mirándola con fascinación. Gritan de alegría, pero no se los escucha. Simón las imita a ambas con los cachetes del culo. Alguien me arranca la malla de la mano y escucho a Marga putear al policía.

(«Mis padres y mis hijos», *Siete casas vacías*)

7. LA VOZ COMO PERSONAJE

Aparentemente, es el héroe de la historia quien habla, y quien es también el narrador: aquel que tiende la trampa. Intentemos transcribir estas líneas en tercera persona y la máquina se derrumbará en un ruido de chatarra. Toda la estrategia de Poe consiste, ante todo, en volver sospechoso al héroe narrador.¹²
(*Enquête sur Allan Poe, poète américain*, George Walter)

Audrey Louyer: Evocabas ese paso de la escritura a la lectura en voz alta y me hacía pensar en las voces también, o sea la forma de considerar lo que es una voz en tu escritura: la voz y el lenguaje. Pensemos en el principio de *Distancia de rescate* y cuánto tiempo tardamos en entender quién es quién, quién está hablando, desde qué punto de vista

¹² «Apparemment, c'est le héros de l'histoire qui parle, et qui est aussi le narrateur – celui qui tend le piège. Essayons de transcrire ces lignes à la troisième personne et la machine s'effondre dans un bruit de ferraille. Toute la stratégie de Poe consiste, au premier chef, à rendre suspect le héros narrateur» (traducción propia).

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

estamos leyendo el texto... ¿Cómo consideras este poder de la voz, que habla, que usa el poder expresivo del lenguaje, para el lector y también para la construcción de la ficción?

Samanta Schweblin: Para el lector tiene muchas cosas que lo vuelven atractivo. Por ejemplo, una voz no es tan confiable como un narrador. Podría estar mintiendo. Podría estar exagerando. Y esos pequeños ruidos dan muchas posibilidades a nivel argumental: trabajar con qué es realmente la verdad, dónde está la trampa... Pero desde la escritura yo creo que ahí me pasa algo que tiene que ver con qué me atrae a mí misma como lectora mientras estoy escribiendo. Me acuerdo por ejemplo cuando escribí *Distancia de rescate*, de irme por las ramas y que entrara la voz de David y dijera «eso no es importante Amanda, hay que volver al jardín». Cuando aparecen las voces, es como si apareciera algo que ya me excede y excede mi propio control como autora. ¿Vieron los actores cuando se ponen a ensayar y hacen cosas impensables? Hay algo actoral que se enciende en mí mucho más fácilmente que cuando me pongo en el lugar del narrador confiable que va a contarte una historia, que muchas veces también es necesario. Hay cuentos que no podría haber escrito sin ese narrador, pero la voz me resulta muy atractiva. La voz como personaje.

Estás confundida, y eso no es bueno para esta historia. Soy un chico normal.

Esto no es normal, David. Solo hay oscuridad, y me hablás al oído. Ni siquiera sé si realmente esto está sucediendo.

Está sucediendo, Amanda. [...]

¿Y Nina? Si todo esto realmente sucede, ¿dónde está Nina? Mi Dios, dónde está Nina.

Eso no es importante.

Eso es lo único importante.

No es importante.

(Distancia de rescate)

8. CONSTRUIR PARA QUEBRAR

El ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas: las tenazas indican la casa del sacamuelas, el jarro la taberna, las alabardas el cuerpo de guardia, la balanza el herborista. Estatuas y escudos representan leones delfines torres estrellas: signo de que algo —quién sabe qué— tiene por signo un león o delfín o torre o estrella. [...] Cómo es verdaderamente la ciudad bajo esta apretada envoltura de signos, qué contiene o esconde, el hombre sale de Tamara sin haberlo sabido.
(Las ciudades invisibles, Italo Calvino)

Clara Siminiani León: Cerremos el círculo con Italo Calvino. En *Las ciudades invisibles*, Calvino plasma la creencia de que los signos deforman, pero al mismo tiempo hacen existir

Audrey Louyer y Clara Siminiani León (2025), «Un latido precioso: conversación con Samanta Schweblin en torno al lenguaje», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 316-334.

la ciudad. En esa tensión entre la literatura como productora de mundo o como agrietadora de mundo, ¿dónde te situarías tú?

Samanta Schweblin: No se puede hacer una cosa sin la otra. Cuando iba a los talleres literarios —yo en ese momento solo escribía literatura fantástica—, un amigo que siempre se enojaba conmigo me decía: «¿cómo puede ser que solo te interese escribir como Ray Bradbury, y sin embargo solo leas a los realistas norteamericanos?». Yo leía a John Cheever porque quería escribir como Bradbury, y no me di cuenta de por qué hacía esto hasta varios años después. Lo que me pasaba es que, para mí, no era tan complicado quebrar la realidad, la aparición de lo fantástico. Lo que me resultaba mucho más difícil era construir un mundo realmente creíble, que luego yo pudiese quebrar. Y los que sabían construir mundo eran los realistas norteamericanos. No podés quebrar lo que no construís. Si querés que el quiebre de verdad duela, tenés que hacerle creer al lector que está en el mundo de lo posible. De hecho, si agarrás mis libros y los lees cronológicamente, cada vez se apartan más de lo fantástico y se acercan más a lo realista, hasta llegar al realismo más absoluto —ya con *Siete casas vacías*—, sin terminar de soltar nunca esa curiosidad por lo imposible. Cada vez trato de trabajar directamente sobre la línea, no estar ni de un lado ni del otro. Cuanto más raro es algo —pero no imposible—, más cerca del lector está eso, y más amenazante es. Y yo descubrí que lo que me interesaba no era tanto lo monstruoso o lo imposible, sino la amenaza. Esa sensación de que el límite empieza a volverse poroso. El límite de lo que nuestro lenguaje nos permitía ver empieza a volverse poroso, y eso que el lenguaje no puede domar empieza a meterse dentro. Eso es el horror, y soy consciente de eso: cada vez parece que me gusta más el realismo, y no... A mí me interesa lo otro, pero quiero contarlo desde el realismo.

Audrey Louyer: En «William en la ventana» hay varios momentos: al principio estamos en este ámbito realista de Shanghái, luego pasamos al extrañamiento del lugar, después entra esta dimensión de lo dramático de la enfermedad del gato, y luego la posibilidad de la presencia... Y pasamos así por varias etapas. En el cuento fantástico clásico existe esta oposición entre lo real y lo imposible y el encuentro entre ambos elementos, pero en tu caso creo que pasa algo distinto.

Samanta Schweblin: Y siempre es la amenaza de ese *crescendo*. Incluso lo más insólito, como lo que podría ser ir al baño y encontrar la marca de tu pareja —que está a

miles de kilómetros de distancia—, incluso en ese *crescendo* máximo seguimos estando, si se quiere, en el mundo de lo real. No hay que terminar de cortar nunca ese hilo.



CARMEN FERNÁNDEZ-DAZA ÁLVAREZ E ISABEL MARÍA PÉREZ GONZÁLEZ, *CAROLINA CORONADO, UN SIGLO EN ROTACIÓN*, MÉRIDA, EDITORA REGIONAL DE EXTREMADURA, 2023, 947 PP.

La obra y figura de la escritora romántica Carolina Coronado (Almendralejo, 1820 - Lisboa, 1911) comenzó a cobrar mayor relevancia para los investigadores contemporáneos a partir de 2020, el año del bicentenario de su nacimiento. Si para el centenario de su muerte (2011) se organizaron en Almendralejo actos conmemorativos, ofrenda de flores, colocación de placas, presentación de un libro e incluso se estrenó una página web donde se hace acopio de su legado; para el bicentenario de su nacimiento (2020) la Biblioteca Nacional le dedicó algunos artículos, se crearon varias páginas en redes sociales en las que se divulga su literatura e incluso Radiotelevisión Española emitió recreaciones documentales sobre su vida, destacando de la autora extremeña su compromiso como poeta feminista.

Este auge en la prospección y recuperación de los textos coronadianos tuvo su culmen con la celebración de la XII edición de las Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros, organizadas por la Asociación Histórica de Almendralejo. Dicho conclave cristalizó en un libro de más de seiscientas páginas, publicado en 2022, en el que, entre otros autores, participaron Carmen Fernández-Daza Álvarez e Isabel María Pérez González, probablemente, las dos personas más autorizadas y eruditas en cuanto a Carolina Coronado se refiere. No es baladí que, tal y como Coronado hizo con algunas escritoras coetáneas, estas dos mujeres hayan unido sus fuerzas y hayan publicado la que puede ser la biografía definitiva sobre la escritora almendralejense: *Carolina Coronado, un siglo en rotación* (2023).

En 2021, estas autoras deleitaron al público extremeño con su erudición y sinergia en el encuentro «Diálogos con Carolina Coronado», organizado por la Biblioteca de

Extremadura (BIEEX), foro en el que ya anunciaron que estaban trabajando en el volumen que nos ocupa. Al trabajo de investigadoras actuales como Guadalupe Nieto Caballero, Helena Establier Pérez, Mónica Burguera López o Isabel Burdiel Bueno, se suma el valioso e ingente corpus que Fernández-Daza y Pérez González han ido publicando a lo largo de varias décadas, lo que sin duda es algo que celebrar para los investigadores de la literatura del siglo XIX.

La entrega y el denuedo por encontrar cualquier resquicio que conduzca al conocimiento profundo de la vida y obra de Coronado, llevó a estas mujeres a trasladarse hasta los Estados Unidos de América en busca de los archivos de Horacio Justo Perry, quien fuera secretario de la embajada de los Estados Unidos en Madrid y marido de la escritora extremeña hasta su muerte. En 1986, por citar solo algunas muestras relevantes de sus investigaciones, Pérez González publicó *Carolina Coronado: etopeya de una mujer*, y en 1999, *Carolina Coronado. Del Romanticismo a la crisis de Fin de Siglo*, quizás, sus obras más emblemáticas en libro. Por su parte, Fernández-Daza, además de publicar *Carolina Coronado. Los primeros años en la vida de una escritora* (2011), entre otros, prepara en la actualidad la publicación de algunas obras de teatro inéditas de Coronado y la edición facsímil de los números encontrados del periódico *El Pensamiento*, medio de comunicación nacido en el Liceo de Badajoz que Coronado llegó a dirigir.

Dividido en veinte epígrafes a lo largo de casi mil páginas, las autoras estructuran esta biografía compilada de manera cronológica, desde los primeros sondeos acerca de las raíces de la familia Coronado en Almendralejo y Extremadura, hasta la infancia de la poeta, el despertar y el recorrido como escritora, su vida como esposa de Perry, su influencia como diplomática en la sombra y su vida en Portugal. A continuación, se citan los epígrafes y se señalan con un asterisco los pertenecientes a Pérez González, lo cual posibilita distinguir las autorías.

«Esa estrella también hoy te ha llevado a la comarca donde yo he nacido: la familia de Victoria Carolina» (pp. 11-62), «A la orilla el Gévorá sonoro: Carolina Coronado, vecina de Badajoz» (pp. 63-129), «Es la mujer poeta planta extraña: Carolina Coronado y la naciente sociedad de poetisas» (pp. 131-203), «En Badajoz. Los años del Liceo*» (pp. 205-269), «Y de este siglo que me decís malvado: elegías para héroes entre la maldición del Romanticismo» (pp. 271-323), «Alberto*» (pp. 325-351), «No olvidaré las fuentes bulliciosas: el viaje a Andalucía» (pp. 353-388), «Del valle entre los árboles y flores: Los Genios Gemelos en los campos de Nogales» (pp. 389-423), «En el Liceo de Madrid» (pp. 425-443), «Como timones

José Antonio Olmedo López-Amor (2025), «Carmen Fernández-Daza Álvarez e Isabel María Pérez González, *Carolina Coronado, un siglo en rotación*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2023, 947 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 335-339.

destrozados los cetros a las playas sacudidos: las tormentas de 1848 y la luz de Cádiz» (pp. 445-497), «Una tan solo reservó el destino, página en blanco para mí guardada: una narradora establecida en Madrid» (pp. 499-592), «Horacio Perry*» (pp. 593-636), «Enlace Perry-Coronado: la odisea de una boda*» (pp. 637-667), «Y ya, señora Perry*» (pp. 669-685), «Terciando en la Diplomacia*» (pp. 687-716), «Una nueva hora en los Perry*» (pp. 717-749), «A vueltas con la Diplomacia*» (pp. 751-797), «Años inciertos*» (pp. 799-846), «Desde Lisboa*» (pp. 847-880) y, por último, «De retorno a Extremadura*» (pp. 881-912).

Si investigadoras como Susan Kirkpatrick (1991) estudiaron cómo Coronado construye una nueva subjetividad femenina¹, tratando de averiguar cuál era la tradición femenina de la poesía romántica y qué aportaba esta al modernismo, el tándem formado por Fernández-Daza y Pérez González aborda su libro de manera holística, ahondando en sucesos históricos, en las relaciones entre los personajes, atendiendo a las situaciones que vivieron, las motivaciones que tuvieron y los problemas que encontraron. Incluso, las autoras embellecen la prosa de buena parte de su obra magna, sin ficcionalizar, consiguiendo con ello que su lectura sea menos sesuda y más atractiva: «Tenía entonces Badajoz el sabor del pueblo viejo nacido al calor de un pasado mortecino» (p. 63).

Profundizar en el contexto vital de Coronado ayuda a comprender mejor los textos que escribió, ya que muchos de ellos fueron concebidos tras haber vivido experiencias concretas o están ligados a aspectos de su personalidad. Este es el caso del pasaje dedicado a Alberto, un personaje ficticio al que Coronado dedicó poemas románticos durante toda su vida: «el personaje de Alberto y la historia de sus amores con Carolina Coronado son creación literaria de una experiencia vital de la poeta con un hombre concreto» (p. 325). No obstante, dada la precocidad con la que los primeros poemas a Alberto fueron escritos, muchos dudan de esa teoría. Dicha correlación entre los textos y la vida de su autora puede apreciarse en la dedicatoria de algunos poemas «A Claudia» (p. 189), en sus títulos «Yo tengo mis amores en el mar²» (pp. 348-349), e incluso en las citas escogidas y la intertextualidad de sus versos «es la mujer poeta planta extraña³» (p. 310), recursos que develan un vínculo entre su literatura y las experiencias vitales.

Otro ejemplo de esta simbiosis entre el texto literario y la biografía de Coronado lo representan poemas como «Cantad, hermosas», el cual está dedicado a las escritoras con las

¹ Véase *Las románticas: escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*.

² En alusión al naufragio de su amado Alberto.

³ En alusión a la expresión «planta», que Mariano José de Larra utilizaba en sus artículos para referirse a la mujer erudita —metáfora de Fígaro sobre el mundo vegetal—.

que la autora extremeña formó la denominada Sociedad de las Poetisas. Más de un siglo después, esta alianza sería bautizada por Antonio Manzano Garías con el nombre más extendido por el que se la conoce: la Hermandad Lírica. De este episodio se encarga Fernández-Daza (pp. 131-203), y es sumamente interesante, ya que se conoce de qué manera estas mujeres, lideradas por Coronado, crearon una red de apoyo mutuo que les permitió adquirir formación literaria, asistir a foros culturales como participantes, organizar tertulias, participar en concursos y, por supuesto, publicar en la prensa y en formato libro.

A partir de 1844, Coronado propició que sus «hermanas», así es cómo se interpelaban en sus cartas, apareciesen en la prensa (p. 137), se procurasen apoyo mutuo y publicasen sus libros: de hecho, hasta se los prologaban entre ellas (p. 138). Como matriarca de la hermandad, en 1857 les dedicó sendos estudios y presentaciones en su columna «Galería de poetisas españolas contemporáneas» del periódico *La Discusión* (p. 722). Pero no todo fue un camino de rosas. En esta biografía se da fe de la férrea oposición que el sistema patriarcal — que incluye a las mujeres machistas — impuso a estas incipientes escritoras. Un ejemplo de ello es la confesión que Coronado hace a Juan Eugenio de Hartzenbusch, destacado erudito y dramaturgo que fue su mentor. Cuando Coronado era la única mujer que colaboraba como escritora en la redacción del semanario *La Risa*, fue humillada públicamente al publicarse en ese medio una litografía (retrato) que la masculinizaba y le arrebatava todo atisbo de belleza y feminidad (p. 139). A pesar del aparente éxito por sus múltiples colaboraciones en la prensa, Coronado sufrió un escarnio generalizado, en ocasiones, en vivo, y a veces por escrito, y se la acusaba de desatender a su familia en su afán por ocupar el lugar de los hombres como escritora, y no dudaban en calificarla como «pedantuela», «picajosilla» (p. 141), además de poetisa, adjetivo que entonces conllevaba una buena carga despectiva.

La prospección de las autoras incluye una sección bibliográfica que da buena cuenta del trabajo invertido en esta investigación, ya que además de utilizar fuentes literarias primarias, se referencian documentos hallados en archivos históricos, bibliotecas, parroquias, archivos diocesanos, epistolarios, manuscritos privados, y un largo etcétera. Si en cualquier investigación la precisión en la búsqueda de bibliografía es capital, en lo que se refiere a la vida de Carolina Coronado lo es todavía más, ya que la propia escritora, dada su capacidad de ensoñación y las ganas de cambiar su vida y el mundo cuando era joven, inventó vivencias y datos que no se corresponden siempre con la realidad. Pero no toda la culpa en el disenso de algunos investigadores recae en Coronado, dado que en diferentes estudios se le adjudican diferentes fechas de nacimiento, se hiperbolizan aspectos, como su afección nerviosa —

exagerada a catalepsia— o las vicisitudes de su familia como progresistas declarados, pues es incierto que su abuelo muriese atacado por los absolutistas. Sin embargo, afirmaciones como estas se repiten un año tras otro en nuevas publicaciones⁴.

En conclusión, esta biografía es clave para dimensionar con precisión y prudencia la obra y la vida de una escritora extremeña que no se limitó a legar una bibliografía, sino que como defensora de los derechos humanos y paladín del feminismo dejó una huella imborrable que para las investigadoras Fernández-Daza y Pérez González merece la pena rescatar y estudiar.

JOSÉ ANTONIO OLMEDO LÓPEZ-AMOR

<https://orcid.org/0000-0002-0882-8502>

joseantonio.olmedo@unirioja.es

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

⁴ Véase, de Santiago Bolaños (p. 11), el artículo titulado «Carolina Coronado, la escritora feminista antes del Feminismo», que fue publicado en el sexto número de la revista *Verbeia*.

José Antonio Olmedo López-Amor (2025), «Carmen Fernández-Daza Álvarez e Isabel María Pérez González, *Carolina Coronado, un siglo en rotación*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2023, 947 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 335-339.



**IRATI CALVO MARTÍNEZ, FRAN CONTRERAS, BEATRIZ FERREIRA
RIBEIRA, ELENÍ OIKONOMOU Y OIER QUINCOCES, *CONTINUIDADES,
INTERSECCIONES Y DESVÍOS. NUEVAS PERSPECTIVAS EN LA
INVESTIGACIÓN LITERARIA*, SEVILLA, EDITORIAL RENACIMIENTO,
2025, 256 PP.**

El presente volumen es resultado del I Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Literatura, organizado en la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) —situada en Vitoria-Gasteiz— los días 20, 21 y 22 de septiembre de 2023. Se trata de una iniciativa que busca crear un espacio seguro para que investigadores noveles de distintas universidades se ejerciten, compartan ideas y encuentren su voz. De entre las comunicaciones presentadas durante dicho congreso, se han seleccionado un total de doce trabajos que, tras haber sido objeto de revisión, han conformado el libro recientemente publicado. A estos capítulos precede una presentación que da cohesión al volumen.

Por lo que respecta a la «Presentación» (pp. 7-17), en ella se explica la finalidad que tuvo el congreso, que no fue otra que fomentar «el intercambio de ideas entre jóvenes investigadores» (p. 7), así como poner a su disposición un espacio en el que estos pudieran presentar sus más recientes descubrimientos o líneas de estudio. Asimismo, se detalla el hilo conductor que une todos los capítulos, pues, si bien de manera general abordan la literatura desde diversas perspectivas, gran parte de ellos tienen como núcleo el estudio de «la vigencia de las fuentes latinas en la producción literaria hispánica» (p. 8). En este sentido, todo el volumen se imbuje de una perspectiva histórica en la que los textos analizados van desde la

Antigüedad clásica a la literatura contemporánea, aunque a menudo en comparación con textos o motivos grecolatinos o medievales. Esta impresión se ve reforzada de igual modo por el orden en el que los capítulos se han dispuesto, que, si bien no es estrictamente cronológico, sí sitúa en primer lugar aquellos más cercanos a la tradición clásica —como «*Topoi* de la *lamentatio* en los *CLE* cristianos dedicados a niños: algunos aspectos emocionales y psicológicos» de Eleni Oikonomou (pp. 19-35) o «Vives cita ¿mal? a Marcial: una respuesta a la crítica de Erasmo» de Miguel Arche López (pp. 37-53)— y finaliza con dos capítulos dedicados a la literatura del exilio, mucho más cercanos a nuestros tiempos: «El estudio comparatista de la literatura del exilio: compromiso, memoria y emociones en la narrativa breve de Luisa Carnés y Alfredo Molano» de Alejandro Isidro Gómez (pp. 215-232), y «Puentes entre silencio y palabra: trauma, olvido y memoria en “El remate” de Max Aub» de Mar Roda Sánchez (pp. 233-249).

En esta línea, resulta de gran utilidad que, también en la «Presentación», se ofrezcan definiciones de los conceptos pertinentes que funcionan como nexo de los artículos incluidos en la compilación. Nos referimos con ello a la distinción entre *tradición patrimonial* y *tradición culta* establecida por Cristóbal López (p. 9), a la acepción que manejan de *clásico* (p. 8) y de *tradición* (p. 11) y, en estrecha relación, a la «dualidad de lo griego y lo romano que caracteriza a lo clásico» y a la «relación existente entre ambas culturas» (p. 10). Los editores justifican acertadamente la ausencia de ciertos elementos aludiendo a la imposibilidad de abarcar la literatura de todas las épocas y, en especial, a la amplitud del tema que fue propuesto para el congreso. Cabe volver a señalar que este volumen es fruto de la primera edición del congreso, lo que justifica la holgura del asunto tratado, y que en posteriores ediciones este se ha delimitado para lograr una unidad y cohesión aún mayor entre los trabajos presentados¹.

Por otro lado, cabe destacar que la metodología empleada en la concepción de gran parte de los capítulos es otro importante elemento cohesionador del volumen. Nos referimos con ello al empleo de las herramientas de la literatura comparada, especialmente, como adelantábamos, cuando el objeto principal del estudio es más cercano a la actualidad. Un buen ejemplo de ello es el capítulo titulado «La *trobairitz* o el yo poético femenino en *Le Roman de Flamenca* y Rosalía» (pp. 55-72), en el que su autora, Naiara Berganzo-Besga,

¹ La segunda edición, celebrada en septiembre del 2024, tuvo como objeto la violencia en la literatura —«“Como el corte hace sangre”: violencia, palabra y traición en la literatura hispánica»—; y la tercera, en septiembre de 2025, versó sobre el «*Ars amandi, ars loquendi*: seducción, persuasión y engaño en las literaturas hispánicas».

Maidier González Ortega (2025), «Irati Calvo Martínez, Fran Contreras, Beatriz Ferreira Ribeira, Eleni Oikonomou y Oier Quincoces, *Continuidades, intersecciones y desvíos. Nuevas perspectivas en la investigación literaria*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2025, 256 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 340-343.

establece conexiones entre el romance occitano anónimo del siglo XIII y el álbum *El mal querer*, de la afamada cantante catalana, que ha conseguido «conectar a los lectores menos dispuestos con un texto aparentemente anticuado y alejado en el tiempo» (p. 57). Dentro de este enfoque tienen, asimismo, cabida los capítulos que le siguen, «“El diablo a ti te tienta”: Procne y Filomena revisitadas en el romancero de la tradición moderna» (pp. 73-90), en el que Irene Fernández García analiza dos romances pertenecientes a la tradición oral que fueron recopilados durante el siglo XX y sus conexiones con la historia de Procne, Filomena y Tereo incluida en las *Metamorfosis* de Ovidio, y «La reinterpretación de la *Eneida* en *El silbido del arquero* de Irene Vallejo» (pp. 91-109), de Gema Domínguez-González. En ambos se pone en relación una obra de la tradición clásica con una pieza más contemporánea. Los editores del volumen subrayan que, gracias a esta metodología, «nuestro presente nos enseña, también, de nuestro pasado. Un pasado que, de hecho, sigue todavía presente» (p. 12).

Otros capítulos, en cambio, se centran en analizar determinadas obras atendiendo a los hechos históricos que las rodean. Sin ir más lejos, nos encontramos con un capítulo en el que se alude a dicha perspectiva desde el propio título —«La radical historicidad en *Últimas tardes con Teresa de Jesús* (2020) de Cristina Morales» (pp. 111-128), escrito por Ane Matres García— y en el que no solo se analiza el contexto histórico, sino también cuestiones como «el sistema literario en el que la obra se inserta», el lenguaje o los discursos sociales y culturales (p. 111) y, de manera especial, la figura de Santa Teresa de Jesús y cómo esta se plasma en la novela de Morales. Por otra parte, nos encontramos con el interesante estudio de Carla María Juárez sobre la correspondencia conservada entre Jorge Guillén y Luis Rosales (pp. 165-193), gracias a las cuales se ha podido reconstruir otra parte de su historia, desconocida hasta el momento. Otros autores que analizan su objeto de estudio desde la perspectiva historicista son Ortigosa Cano (pp. 195-213) y la ya mencionada Roda Sánchez, con cuya intervención se clausura el libro (pp. 233-249).

En definitiva, este volumen compilatorio es un buen reflejo de los nuevos intereses de los jóvenes investigadores en literatura clásica e hispánica y permite reparar en los estudios que se están llevando a cabo en la actualidad. Sus editores han sabido darle una cohesión desde la ordenación de los capítulos y, de manera aún más palpable, a través de la «Presentación» que da inicio al libro y que tan acertada resulta para comprender las líneas de investigación y metodologías empleadas y, en última instancia, su propósito al publicarlo.

Cabe destacar, asimismo, la calidad de los trabajos aquí presentados, a pesar de tratarse de la primera edición de un congreso de jóvenes investigadores, al que se le auguran nuevas y prósperas ediciones.

MAIDER GONZÁLEZ ORTEGA

<https://orcid.org/0009-0000-3923-0952>

maider.gonzalez@ehu.eus

EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA *

* Este trabajo se adscribe al ámbito de mi investigación predoctoral, actualmente en curso en la Euskal Herriko Unibertsitatea (Universidad del País Vasco) gracias a la concesión de una ayuda derivada del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación del Gobierno Vasco [becas PREDOC] en el año 2024. Al margen de este apoyo, este trabajo se ha visto beneficiado de mi participación en el proyecto de investigación «Disrupciones y continuidades en el proceso de la modernidad, siglos XVI-XIX. Un análisis multidisciplinar (Historia, Arte, Literatura)», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España. (PID2020-114496RB-I00).

Maidier González Ortega (2025), «Irati Calvo Martínez, Fran Contreras, Beatriz Ferreira Ribeira, Eleni Oikonomou y Oier Quincoces, *Continuidades, intersecciones y desvíos. Nuevas perspectivas en la investigación literaria*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2025, 256 pp.», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 340-343.