



49-2

Boletín de Literatura Comparada

E-ISSN 2683-8397
Número 49, vol. 2 (2024)
Mendoza, Argentina

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



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Boletín de Literatura Comparada

Número 49, vol. 2
Noviembre 2024

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

Mendoza, Argentina
CC BY-NC-SA 4.0

Datos de la revista - Journal's information

BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA

Número 49, vol. 2, noviembre 2024

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

Licencia [CC BY-NC-SA 4.0](#)

Centro de Literatura Comparada, CLC

Universidad Nacional de Cuyo

Facultad de Filosofía y Letras; Gabinete 305,

Centro Universitario, Ciudad de Mendoza

Mendoza (C.P. 5500), Argentina

Teléfono: 0054-261-4135000- int. 2212

e-mail: centrolitcomp@gmail.com

web: www.ffyl.uncu.edu.ar/clc

Suscripciones y Canje

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

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

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

e-mail: canje-ffyl@logos.uncu.edu.ar

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

Revista

Boletín de Literatura Comparada

a. l. n. 1 (1976) Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CLC; Centro de Literatura Comparada.

Número 49, vol. 2, noviembre 2024

177 pp.

ISSN 0325-3775

e-ISSN 2683-8397

semestral

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



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

arca

ÁREA DE REVISTAS
CIENTÍFICAS Y
ACADÉMICAS

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

Contacto y redes:

Mail: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

Facebook: [@arca.revistas](#) | Instagram: [@arca.revistas](#)

LinkedIn: [ARCA – FFYL](#) | Twitter: [@ArcaFFYL](#)

Youtube: [área de revistas científicas ARCA](#) | blog: <https://arcarevistas.blogspot.com/>

Boletín de Literatura Comparada (BLC)

Presentación

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

Boletín de Literatura Comparada (BLC)

Presentation

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

Índice

EDITORIAL	
Lila Bujaldón de Esteves	11
ARTÍCULOS	13
Críticas cantadas a la actual democracia española entre los siglos XX y XXI <i>Criticisms Sung to the Current Spanish Democracy between the 20th and 21st Centuries</i>	
Diego Vadillo López	15
Del “otro” al “yo”. El exilio y la vuelta poética de Pablo Montoya y Sanmao <i>From the “Other” to the “I”. The Exile and Poetic Return of Pablo Montoya and Sanmao</i>	
Zhen Cao y Jingting Zhang	33
Canina y <i>estraña</i> . Representaciones del hambre en las crónicas rioplatenses <i>Canine and Strange. Representations of Hunger in Chronicles from the Río de la Plata</i>	
Gonzalo Córdoba Saavedra	61
Culturas digitales de horror en la ficción de Mónica Ojeda <i>Digital Cultures of Horror in Mónica Ojeda’s Fiction</i>	
Adolfo Fabricio Licoa Campos	89
Judith Kerr: ¿escritora inglesa o autora de exilio alemán? <i>Judith Kerr: English Author or German Exile-Writer?</i>	
Lila Bujaldón de Esteves	107
RESEÑAS.....	129
Marcela Croce (2023) <i>Comparatismo contrastivo. Manual para una práctica urgente</i> Vera Cartonera. ISBN: 978-987-692-349-1.	
Gonzalo Córdoba Saavedra	131

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php>.

Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva, Resoluciones del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

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

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

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

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

Normas para las contribuciones al BLC

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

Aparato crítico:

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

Notas: numeración corrida, con notas al pie.

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

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

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

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

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

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

Contribuciones en obras colectivas

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

Artículos en revistas

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

Documentos en Internet

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

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

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

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

Directora

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

Editora Asociada

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

Secretaria de Redacción

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

Consejo Asesor

[Assumpta Camps](#) (Universidad de Barcelona, España)

Shawn Doubiago (University of San Francisco, Estados Unidos)

Cristina Elgue de Martini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

[María Rosa Lojo](#) (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Alfredo Luzi (Universidad de Macerata, Italia)

[Jean-Marc Moura](#) (Universidad de Lille III, Francia)

Emilia Puceiro de Zuleta (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Christoph Rodiek (Universidad de Dresde, Alemania)

Gloria Videla de Rivero (Universidad Nacional de Cuyo, Academia Argentina de Letras)

Comité Editorial

Eleonora Barchiesi, Universidad de Cuyo

[Mariela Calderón](#), Universidad Nacional de Cuyo

Graciela Caram, Universidad Nacional Cuyo

Gonzalo Córdoba, Universidad Nacional de Cuyo

Paula Ferreira, Universidad Nacional de Cuyo

Claudia Garnica, Universidad Nacional de Cuyo

Patricia López Rodríguez, Universidad Nacional de Cuyo

Lía Mallol, Universidad Nacional Cuyo

[Melisa Stocco](#), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

María Ester Vaquez, Universidad Nacional Cuyo

Gestor OJS: Juan Marcos Barocchi (Universidad Nacional de Cuyo, Área de Revistas Científicas y Académicas, Argentina)

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



EDITORIAL

Este segundo número 49 del año 2024 del Boletín de Literatura Comparada continúa hospedando cruces espaciales, temporales y culturales que hacen a la multiplicidad de la oferta comparatista, así como despliegan la unidad subyacente al gran patrimonio de la Humanidad que es la Literatura, o que constituyen las Literaturas del Mundo.

Cuando un crítico se enfrenta con las disruptivas canciones punk de conocidos cantautores españoles, no puede sino relacionarlas en su virulencia, provocación, destinatarios y objetivos con los goliardos medievales. Al hacerlo, Diego Vadillo López se remonta en su artículo todavía más atrás al establecer la indisoluble amistad entre literatura y música que ha existido desde la antigua Grecia, cuna de la ahora vapuleada democracia por estos goliardos de habla hispana.

Tampoco es posible olvidar a Ovidio, cuando se aborda el tema y la experiencia del exilio en una novela como *Lejos de Roma*, del escritor colombiano Pablo Montoya, pero sí es asombroso que Zhen Cao y Jingting Zhang establezcan vínculos literario-filosóficos con los textos autobiográficos de la escritora china contemporánea Sanmao, quien –aprovechando por ejemplo su versación en el español– tradujo a su lengua materna las historias de Mafalda. Las autoras de este artículo ponen también a consideración el poco conocido contexto

sociocultural chino de cambio en los años 80 para explicar, para explicarnos, la recepción de la autora “vagabunda”.

Otro tipo de viajes que los emprendidos por Sanmao a Latinoamérica en el siglo XX son los de conquista y exploración españolas en el XVI. Gonzalo Córdoba Saavedra analiza en su aporte dos importantes crónicas rioplatenses escogiendo el motivo del hambre para elevarlo a la categoría de “mito moderno”.

Desde Ecuador parte la consideración de la novelista Mónica Ojeda, una autora joven y exitosa. Adolfo Licoa Campos profundiza a través de las destacadas novelas *Nefando* y *Mandíbula* en la relación entre literatura e internet para mostrar cuánto intensifica en la ficción el uso de las tecnologías digitales sobre los contenidos tradicionales del horror.

La consideración de los exilios europeos, en este caso el alemán a Inglaterra de los años del nazismo, permite repensar desde la Literatura Comparada categorías y clasificaciones de la historiografía literaria que el nomadismo de sus protagonistas pone en cuestión. El artículo de Lila Bujaldón sobre Judith Kerr apunta a reconocerla como una escritora germano-británica, tal como ya sucedió en el caso de Michael Hamburger.

La entrevista a la autora de la propuesta Comparatismo contrastivo surgió en gran parte de una reunión mensual de Ateneo de nuestro Centro de Literatura Comparada, en el cual se discutieron las distintas consideraciones para esta “práctica urgente”, como subtítulo Marcela Crespo su breve manual. Gonzalo Córdoba acercó a la colega de la Universidad de Buenos Aires las distintas inquietudes que suscitaban en aquella reunión sus tesis sobre el comparatismo contrastivo

latinoamericano, que ahora comparte generosamente en esta reseña.

Una vez más destacamos el apoyo recibido del Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional de Cuyo, responsable de la digitalización en la plataforma digital Open Journal System (OJS) con el enlace <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/>.

Lila Bujaldón de Esteves

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Mendoza, NOVIEMBRE 2024

lilabujaldon@gmail.com



ARTÍCULOS

Críticas cantadas a la actual democracia española entre los siglos XX y XXI

*Criticisms Sung to the Current Spanish Democracy between
the 20th and 21st Centuries*

Diego Vadillo López

 <https://orcid.org/0000-0002-6771-0336>

Instituto de Enseñanza Secundaria Sapere Aude
Universidad Complutense de Madrid
diego.vadillo@iessapereau.de
España

Resumen

La democracia es el sistema de organización política que goza de mayor legitimidad. Desde su surgimiento en la antigua Grecia ha sobrevivido hasta la actualidad, disfrutando de vigencia sobre todo en Occidente si bien han quedado desvirtuadas, con el correr del tiempo, muchas de sus premisas fundacionales, como sucede con la sustracción de grandes cotas de soberanía popular a través de una representación política muchas veces espuria. Este sistema, avalado por la línea de pensamiento asentada en su momento por Platón y Aristóteles, no ha podido evitar que en todas las épocas hayan surgido actitudes contestatarias y cuestionadoras de sus dinámicas. Uno de los principales precursores de tal cuestionamiento fue Diógenes de Sínope. En la baja Edad Media los goliardos supondrían otro ejemplo de actitud protestataria. Los cínicos clásicos y los goliardos medievales, entre otros, se manejarían en la *parresia*, esto es, en la denuncia de determinadas rémoras que acaban siendo asumidas convencionalmente. En la España actual, contamos con algunas figuras equivalentes a aquellos goliardos medievales que, con cierto trasfondo libertario, entonan letras que

contienen denuncias y críticas que ponen en tela de juicio al sistema, a diferencia de ciertos intelectuales arraigados al *status quo*, quienes, aunque critican parcialmente unos u otros fallos, arbitrariedades, o abusos de dicho sistema, al cabo, abogan por soluciones parciales que portan la vocación de preservarlo.

Palabras clave: democracia, parresia, goliardos, cinismo clásico, representación

Abstract

Democracy is the system that enjoys the greatest legitimacy. Since its emergence in ancient Greece, it has survived to the present day, enjoying validity especially in the West, although distorting many of its founding premises, such as the subtraction of large levels of popular sovereignty through political representation. This system, supported by the line of thought established at the time by Plato and Aristotle, has not prevented the emergence of rebellious and questioning attitudes, one of whose main precursors would be Diogenes of Sinope. In the late Middle Ages, the goliards would represent another example of a protesting attitude. The classical cynics and the medieval goliards, among others, would deal with parrhesia, that is, in the denunciation of certain impediments that are conventionally accepted. In today's Spain we have some figures equivalent to those medieval goliards who, with a certain libertarian background, sing lyrics that contain denunciations and criticisms that call into question the system, unlike certain intellectuals rooted in the status quo, who, although they partially criticize some or other failures, arbitrariness, or abuses of said system, ultimately advocate partial solutions that preserve it.

Keywords: democracy, parrhesia, goliards, classical cynicism, representation

La relación entre música y literatura es muy antigua, se trata de “una constante en las manifestaciones artísticas occidentales” (López Ojeda, 2013, p. 124). Desde hace mucho tiempo, se han venido requiriendo y complementado ambas disciplinas con harta asiduidad. Las dos han dado cauce a la expresión de las pasiones de la humanidad: “La risa y el llanto, [...] el placer y el dolor, representan el primer esbozo de Psicología del arte en Occidente, son dos sentimientos fundamentales de la vida. En ellos percibe el hombre la

armonía o perturbación de sí mismo” (Garzón Díaz, 1994, p. 27).

En la Grecia clásica los aedos ya acompañaban sus descripciones épicas musicalmente. En los textos homéricos, no en vano, son hallables referencias a instrumentos musicales como la cítara y la lira (cuerda), los aulós y la siringa (viento) o los crótalos (percusión) (Montero Honorato, 1988, p. 207).

La música siempre ha servido a la expresión de la disconformidad “con un mundo en el que existe la antinomia”, y ante el que el artista griego de talante inconformista se mofaba precisamente por tomarlo muy en serio (Garzón Díaz, 1994, p. 28).

Las críticas al sistema y la relación entre la expresión de la disconformidad y la música amanecieron muy tempranamente, por lo que no ha de extrañar que, también muy prontamente, todos estos fenómenos se encontraran para ir evolucionando con el paso de los siglos.

Así las cosas, el paradigma democrático se sitúa en la Atenas clásica, un tiempo y lugar en que dicha institución se vería expuesta a un sinfín de vicisitudes. El profesor García Azkonobieta (2024) aludía a cómo los sofistas más jóvenes (Antinofonte, Trasímaco, Critias o Calilles) se empezaron a rebelar ante la deriva que adoptaba el progreso atraído por el antedicho mecanismo político-administrativo (p. 22), toda vez que este se estatúa (al modo de ver de sus cuestionadores) sobre el fingimiento y la impostura, y quedaba en desventaja el honorable y recto acatador de la ley frente al hipócrita oportunista (p. 25). A partir del magisterio socrático avanzaron a través de los siglos dos líneas de pensamiento que han jalonado la cultura occidental: la vertiente platónica y la cínica.

No en vano Platón y Antístenes fueron discípulos de Sócrates, encarnando, respectivamente, sendas líneas de pensamiento, una que se quería recta y noble, y otra, denodadamente controvertida, que bogaba por poner en cuestión los resortes de dicha honorabilidad. Aristóteles tomó el relevo de Platón, y Diógenes de Sínope el de Antístenes, siendo este segundo el auspiciador de la *parresia* (Portela Lopa, 2020, p. 677), que es la “valentía de decir una verdad incómoda que va contra el consenso”, la cual “tiene que ser oportuna y poner al parresiasta en peligro” (García Azkonobieta, 2024, p. 38).

Francisco Umbral, con su estilo siempre tan sugerente, apuntaba que Platón había impuesto una manera de pensar a Occidente, si bien tal cosa no obstaría para que, en paralelo o soterradamente, fórmulas alternativas, más imaginativas o irracionales, hayan, asimismo, sobrevivido (Umbral, 1996, p. 42). Platón, en efecto, ideó en su momento un sistema organizativo reportador de una rebatible felicidad, por no dejar de comportar esta una serie de renunciaciones con respecto a la libertad individual del ciudadano (García Azkonobieta, 2024, p. 54), matiz que, en todas las épocas, ha acabado por chirriar a personalidades de la estirpe de Diógenes o Umbral, profundamente libérrimos y dechados de irredenta asertividad.

El cinismo clásico abrió una veta que se ha ido reeditando en todos los tiempos (en cada momento histórico con sus particulares idiosincrasias producto del contexto) en el seno mismo de los dogmas más férreamente implantados, llegando a nuestros días (con fenómenos como el punk, verbigracia). Tal es el caso de los goliardos en la baja Edad Media, que, erigiéndose en díscolos y apócrifos clérigos, transgredieron a salto de mata con sus letras irreverentes, en muchos casos

paródicas, satíricas y antigubernativas, las cuales entonaban “con menos impudencia que imprudencia” (Marcos Casquero, 1997, p. 70).

Los goliardos eran una suerte de trovadores que se hallaban “al margen de las estructuras canónicamente establecidas” (Marcos Casquero, 1997, p. 73) y que atacaban al alto escalafón eclesial así como a otros altos estamentos, denunciando los vicios de estos: “ambición, avaricia, simonía” (Barrios Martínez y Montaner Zuera, 1990, p. 55). La suya es, por tanto, “una poesía inconformista que se rebela contra el mundo que la rodea”, sin por ello dejar de ser sensible a la beldad (p. 56). Mas su fama se debe fundamentalmente a la acidez de sus críticas dirigidas a las bases estructurales del feudalismo: *oratores*, *bellatores* y *labradores*, así como a los órdenes de poder (González Fernández, 2004, pp. 224-225).

La oral expendeduría de letras acompañada de instrumentos musicales ha tenido cabida en todas las épocas (recuérdese, por ejemplo, la literatura de cordel) y llega a la actualidad; contando, de un tiempo a esta parte, con medios técnicos para el registro audiovisual de tales piezas. La puesta en escena que comportan las actuaciones de los actuales trovadores suponen, al cabo, la actualización de las de otrora, pues, en puridad, eso serían, fundamentalmente, cantautores, raperos o punks, dado que dichos intérpretes vendrían a señorear ese flanco más popular, comprometido o irreverente del orbe artístico-musical. Son, muchos de ellos, el equivalente a los goliardos medievales, al inclinarse por una vertiente más denunciadora de ciertas deficiencias, así como reivindicativa de determinados derechos, y por hacerlo de manera más diametral, expeditiva o descomedida.

Este tipo de bandas o cantantes, intérpretes de sus propias composiciones, en la actualidad acostumbran a portar consigo (lo asuman o no) un cierto ideario de cariz libertario (entendido aquí el concepto como corriente adscrita al ideario anarquista, consolidado por teóricos como Bakunin, Malatesta o Kropotkin). Tal cosa se ve incluso en su modo de vida, más desembarazado de determinadas superfluidades erigidas en convencionales por el común. Suelen asumir una acracia rastreable en sus letras, ejemplos claros, muchas de ellas, de *parresia*. En dicho sentido, cabría establecer un paralelismo con los medievales goliardos, de quienes Maricela Cerdas Fallas apuntaba que:

...dada su vida de constante movimiento, no tenían interés en adquirir una alta categoría social y por eso no se veían especialmente constreñidos ni por la necesidad de observar las convenciones sociales ni por las prédicas de la Iglesia sobre normas morales. Más bien, estos *clerici vagantes* se preocupaban principalmente por divertirse y ostentaban una inusual franqueza cuando se trataba de externar su desaprobación por personas e instituciones que no eran de su agrado (Cerdas Fallas, 2012, p. 118).

Hablamos de *parresia* en estos casos concretos porque van más allá en su prurito denunciador que los intelectuales *sistémicos*, cuyo ímpetu adquiriría tintes reformistas, a diferencia de los artistas a los que nos venimos refiriendo, quienes, generalmente, vendrían a apostar más por la abrogación del *status quo*. Tal cosa se puede rastrear a la perfección si tomamos como objeto de estudio la democracia española erigida sobre la base de la Constitución de 1978. Desde muy primera hora viene siendo objeto de críticas tan contundentes como fundadas por parte de personalidades muy divergentes del espectro político-ideológico español. El

periodista conservador Emilio Romero, a mediados de los años noventa hacía balance de la singladura democrática en su libro *Así está España cuando acaba el siglo XX*. Apreciaba una *carbonización* de las ideologías en un sistema que amalgamaba un variopinto conglomerado de opciones (1995, p. 8). Observaba, asimismo, cómo el Parlamento se nutría de una lógica partidocrática acaparadora del escaso margen de soberanía popular con el que contaba la ciudadanía (p. 11). Y apuntaba que los candidatos, a la sazón representantes del pueblo, no serían auspiciados de abajo arriba, sino a la inversa, fabricando los asesores una imagen seductora (como la “técnica del disfraz”, refería esa dinámica el propio Romero citando a Julián Marías) (p. 95). También puntualizaba tropológicamente el hecho de que, en socialdemócrata lógica, el socialismo había sido cooptado por la deriva capitalista: “resulta que el socialismo y el capitalismo estaban en la misma cama. En ocasiones como amantes, y otras veces como matrimonio rutinario” (p. 101).

Pero justo una década antes, La Polla Records publicó *Revolución*, un disco que incluía la canción “El congreso de los ratones”, en lo que parecía un guiño a Samaniego (quien entre sus fábulas tiene una de idéntico título), si bien la animalización a que someten los de Agurain a los parlamentarios, además de portar una intención denunciadoramente ilustrativa, pretende ser imprecatoria, no en vano contiene una acerba crítica de fondo al sistema representativo. En los siguientes versos dicha canción condensa harta discursividad en la dirección que se ha apuntado:

Qué felices son haciendo el mamón
siempre en nombre de la razón,
y su libertad vigilada por
los cañones del capital.
Estáis todos acojonaos por el ejército
y vendidos a todos los banqueros,
camuflando en democracia este fascismo,
porque aquí siempre mandan los mismos.
Un congreso de ratones podíais formar.
No representáis a nadie,
¿qué os creéis, a quién queréis engañar?
Quiero soberanía personal;
mi representación soy sólo yo
y nada me puede obligar con vuestra constitución (La Polla
Records, 1985, 34s-1m-32s).

Habla la letra de una determinada razón, la cual estaría sustentada capciosamente en un sistema viciado desde el principio por no haber dado cabida a la soberanía popular más que de manera marginal. También alude a los “cañones del capital”, refiriendo de manera más directa aquello a lo que apuntaba Romero al señalar que el socialismo se habría plegado a tal lógica, la cual, a su vez, quedaba salvaguardada por la OTAN, referida en la canción sinecdóticamente con el término “cañones”. Señala, además, La Polla Records otra serie de hechos que condicionaron, de uno u otro modo, la entonces bisoña democracia española: el papel del ejército, patentizado en el 23-F; el papel de los bancos cuando de financiar a las distintas formaciones políticas se trataba; el reciclaje de políticos del antiguo régimen en el nuevo; la permanencia de ciertos resabios autoritarios... Lo que le hace concluir a la voz poética que el sistema representativo al que se da el nombre

de democracia es una falacia, motivo por el que no se siente representada por ese sistema, tras de lo cual lleva a cabo un acto ilocutivo a través del que proclama su propia soberanía al margen de la vigente constitución.

Dos años antes, el cantautor Luis Pastor, remedando la literatura de cordel en su disco *Coplas del ciego*, incluyó la canción “Los tráfugas” en referencia al transformismo político, esto es, al modo en que determinados políticos, en aras de seguir ostentando cargos, no dudan en mudarse de siglas e ideario. Termina la acerada canción con los siguientes versos: “Y detrás de un escaño quieren vendernos / por un voto un costal de valores eternos” (1983, 1m51s-2m4s). Incide Pastor en la rémora que supondría la representación al desarrollo de la soberanía popular.

Ya en el siglo XXI, la banda Ska-P publicó en 2008 la canción “Ni fu ni fa” (dentro del disco *Lágrimas y gozos*), y las críticas siguen siendo muy semejantes a las hasta aquí comentadas: la farsa electoral, la embaucadora impostura de los candidatos, la merma de la soberanía popular y el componente antidemocrático de la representación: “Ninguno de vosotros me puede representar. / Dame democracia en la que pueda participar. / Nos engañan con un cebo, la quimera de la libertad” (2008, 1m31s-1m38s).

Más avanzado el siglo XXI, el malogrado cantautor Javier Krahe, con su estilo sutil e irónico escribió “Ay, democracia” (parte del disco *Toser y cantar*, 2010), una canción en la que desarrolla un esmerado escrutinio de lo que serían aspectos ya muy apuntados por muchos como abyecciones del sistema democrático. Así comienza: “Me gustas, democracia, porque estás como ausente, / con tu disfraz parlamentario, / con tus

listas cerradas, tu Rey, tan prominente, / por no decir extraordinario; / tus escaños marcados a ocultas de la gente, / a la luz del lingote y del rosario” (2010, 15s-38s).

Hace alusión Krahe en la anterior estrofa a la deriva oligárquica de la actual democracia. Subvierte el nerudiano verso para expresar lo inasible de determinados principios por el común merced al trampantojo que supondrían las instituciones que la sustentan, así como su subordinación al poder económico. Aun así, dice preferir dicho estado de las cosas antes que precedentes fórmulas: “Te toco poco últimamente, / pero, en fin, ahí estás; mucho peor sería / que te esfumaras como antiguamente” (2010, 5s-1m3s).

Denuncia Krahe las falsarias fórmulas con que se endilgan leyes y demás desapacible mercancía a la población: “pero caes a menudo en sucias imposturas, / fealdades que el buen gusto deplora” (2010, 1m44s-1m51s). Parece sucederle lo que a aquellos jóvenes sofistas en su momento. Guiño culturalista mediante, el cantautor reprocha a una Democracia personificada la cuestionable estofa de sus *güelfos* y *gibelinos*.

En la misma lógica personificadora continúa Krahe con el tuteo y manejando una metáfora semejante a la anteriormente aludida de Emilio Romero:

No compartamos más la cama;
 vamos a separarnos civilizadamente
 y sigue tú viviendo de tu fama.
 Cuando veas mi imagen taciturna
 por las cívicas sendas de la vida,
 verás que no me acercan a tu urna.
 No alarguemos ya más la despedida (2010, 3m17s-3m43s).

Los cuatro ejemplos de canciones aquí traídos patentizan el desencanto y la desconfianza que la democracia ha venido suscitando en algunos, y no son solo estos artistas en cierto modo *díscolos* los que sacan a relucir los fallos, las irregularidades y los deslices autoritarios de la actual democracia; de hecho, son muchos los intelectuales orgánicos que en pública tribuna evidencian democráticos atolladeros.

El politólogo Ignacio Sánchez Cuenca (2024, p. 11) teoriza acerca de la crisis padecida por el actual sistema democrático. Apunta que, aunque hoy no están expuestas las democracias a las mismas amenazas que en el periodo de entreguerras, la crisis legitimidad que padece provendría de su lógica representativa. Fernando Rey (2016) alude a cuestiones que ya trataran otras décadas antes como el riesgo de los partidos de convertirse en “sectas especializadas en asaltar el poder y mantenerse en él” (2016, p. 11), quedando en manos de especialistas en comunicación. Asimismo, observa el hecho de que los platós televisivos han acaparado el papel parlamentario.

Josep Ramoneda evidencia la consolidación de un marco de globalización económica acompañado por un orbe digital desde el que se fabrican las verdades que están acelerando la decadencia democrática, una circunstancia que estaría alejando cada vez más al común de la lógica democrática, dejándose, al mismo tiempo, encuadrar en los “viejos tópicos reaccionarios” (Ramoneda, 2024, p. 12). El filósofo Daniel Innerarity señala la complejidad del mundo actual como el principal motivo de que las democracias no alcancen a gestionar tamaño cúmulo de asechanzas y de que gran parte de la ciudadanía acuda a tranquilizadoras simplificaciones que, a la postre, no supondrán “más que un alivio pasajero”

(Innerarity, 2018, p. 13). Juan Luis Cebrián también incide en el sometimiento de la política al mercado en un entorno mundial de economía capitalista (2003, p. 11); enumera entre las causas de la decadencia de la democracia contemporánea el apartamiento de las dinámicas heredadas de la Ilustración fundadas en última instancia en la duda (p. 24), lo que la conduciría hacia comportamientos mesiánicos, en lo que este autor llama “fundamentalismo democrático”, los cuales degeneran sin remisión, a su entender, en comportamientos demagógicos y autoritarios (p. 30).

Ahora bien, estos teóricos hablan de crisis en las actuales democracias, e incluso en el sistema representativo por la decadencia de las oligarquías que lo encarnan, y buscan soluciones de urgencia, pero no van a la raíz de la cuestión, cosa que sí harían nuestros goliardos parresiasistas en las letras de sus canciones, toda vez que (como Rousseau en su momento) demandan que sea el pueblo soberano quien elabore sus propias leyes “en vez de limitarse a elegir representantes que asuman dicha encomienda” (García Azkonobieta, 2024, p. 120). Mas nuestra democracia, basada en la elección de representantes, “fue concebida por los padres fundadores (aristócratas ingleses, terratenientes americanos y abogados franceses) con un doble objetivo, limitar el poder del gobierno [...] *también el del pueblo*” (p. 124).

El propósito de goliardos contemporáneos como los traídos a este trabajo es elucidado muy afinadamente por el profesor Carlos Taibo cuando teoriza acerca de algunas de las más firmes premisas del pensamiento libertario con respecto a la democracia. Apunta, por ejemplo, el hecho de que “minorías directoras” generen “de manera coactiva consensos

interesados”, reprimiendo “toda contestación de estos” (2022, pp. 52-53). Alude también Taibo a la autonomía personal (expresada en “El congreso de los ratones” por Evaristo Páramos ya en el año 1985), una autonomía “que nada tiene que ver con la igualdad abstracta y jurídica de la ‘democracia’ y de los derechos del hombre”, que no apuesta por “la diferencia, la singularidad absoluta de cada ser en cada momento” postulada por el pensamiento libertario. También indica Taibo, citando a Bakunin, que el sistema representativo implica la “existencia permanente de una aristocracia gubernamental que actúa contra el pueblo” (p. 53). Otro aspecto al que alude es a la aceptada sumisión de la democracia liberal a la lógica empresarial privada (p. 54).

En parámetros como los anotados por Taibo caben ser encuadradas letras como las en este trabajo glosadas. El punk, de hecho, bebe del ideario anarquista, esgrimiendo una “crítica radical del sistema”, un “rechazo del consumismo y de los mecanismos persuasivos del capitalismo”, todo envuelto por un ostensible tul de desencanto (Portela Lopa, 2020, p. 667). La Polla Records (grupo señero del movimiento punk en España) deja entrever de manera ostensible un “propósito de denuncia de un sistema agotado”, haciendo uso de un “estilo directo” que vendría a ser “heredero lingüístico directo de la escuela cínica griega” (p. 668), García Azkonobieta, de hecho, señala a Evaristo Páramos como experto en “la más pura *parresia* de Diógenes”, poniendo “letra y melodía propias a difíciles conceptos de teoría marxista, que van del Estado y de la democracia” con “precedentes en Rousseau o en Locke” haciendo uso “de un humor corrosivo”, ridiculizador de lo solemne y cuestionador de “toda autoridad” (2024, p. 307). Las canciones de punk se empecinan en un “señalamiento constante de la mentira”, cosa que se observa con claridad en

bandas del cariz de La Polla Records, grupo que se maneja a las mil maravillas en esas otras características apuntadas por Portela Lopa (2020): “uso de palabras malsonantes, insultos y marcadores discursivos difemísticos con intención amenazante” (p. 669). La perspectiva empleada por dicho discurso sería “de abajo arriba” (p. 670) y su intención la de “mostrar la realidad sin rodeos” (p. 670).

Al fin, los goliardos medievales hicieron algo no muy disímil, pues con sus letras zaherían, entre otras instituciones, a una Iglesia que, elevada sobre su condición de secta hasta estadios de corporación que encarnaba el poder espiritual del cristianismo sustentada en una estructura de poder teocrático, dejaba entrever inmoralidades impropias de quien se arrogaba la potestad de velar por el cumplimiento de la recta moral teológica que patrocinaba (Cerdas Fallas, 2012, pp. 118-119). Estos insurgentes cantores enarbolaban lúdicamente un propósito moralizador al “ridiculizar distintos aspectos de la vida: el vicio, las tonterías, las injusticias o los males de toda especie” mediante el uso de la sátira (p. 120).

Haciendo uso de fórmulas menos expeditivas, Javier Krahe experimenta “con los límites de la *alta literatura*, mezclándola con un género como la canción, mucho menos valorado académicamente”, pero que será “vehículo privilegiado para la difusión de ideas críticas con los poderes establecidos” (Martínez Cantón, 2013, p. 2).

Si tomamos, por ejemplo, a Javier Krahe y a Evaristo Páramos como modelos paradigmáticos de goliardos contemporáneos tendremos a dos letristas conceptuosos y vagantes, si bien las letras de Krahe poseen una mayor (y premeditada) estructuración métrica. Ambos, en cualquier caso, dejan

entrever una concepción de la existencia de corte libertario así como un modo particularmente ácrata de asumirla en el transcurrir de la cotidianidad, a la cual aluden haciendo uso de recursos como el humor, la sátira o la ironía.

Conclusiones

Es un hecho que la democracia, con el correr de los milenios, se ha revelado como un fenómeno de *longue durée*, adoptándose y adaptándose en Occidente como el más legítimo de los sistemas posibles para lograr la convivencia pacífica de las sociedades, ahora bien, desde sus inicios contó con detractores que observaban y denunciaban sus fallos, injusticias e imposturas. Lo que en sus albores implicaba un autogobierno directo (no exento de controversias) de la ciudadanía se desvirtuó paulatinamente hasta obrarse la consolidación del sistema representativo, fórmula mediante la que se detraen al pueblo elevadas cotas de soberanía (esto es, de autogobierno). Ante tal tesitura, siempre han existido elementos contestatarios que no dudaron en ejercer la *parresia*, o sea, la denuncia de determinadas injusticias llevadas a cabo desde el sistema vigente. Desde el ámbito cultural son, generalmente, los intelectuales independientes los que acometen esta misión, que suele acarrearles prejuicios. Desde el ámbito artístico acostumbran a ser asumidos tales actos parresiásticos por gentes emparentadas con el espíritu de Diógenes de Sínope o de aquellos goliardos medievales que desenfadadamente ponían a las claras determinadas actitudes inmorales de quienes habrían de suponer, precisamente, la salvaguarda de la recta moral.

Los diogénicos goliardos españoles aquí traídos (entre ellos los cantautores Javier Krahe o Luis Pastor, o grupos punk como La

Polla Records o Ska-P) hacen recurrente uso de la *parresia* denunciando, por ejemplo, los vicios de la actual democracia, y, de fondo, abogan por la revocación del estado de las cosas actual, a diferencia de aquellos intelectuales que, formando parte del sistema vigente, meramente aluden a determinados fallos abogando por la implementación de reformas parciales que ayuden a la subsistencia del *status quo*.

Bibliografía

- Barrios Martínez, M. D. y Montaner Zueras, M. J. (1990). Poesía goliárdica en Huesca: algunos poemas como muestra. *Alazet*, (2), 55-65. <https://revistas.iea.es/index.php/ALZ/article/view/15/0>
- Cebrián, J. L. (2003). *El fundamentalismo democrático*. Taurus.
- Cerdas Fallas, M. (2012). Una parodia evangélica en los *Carmina Burana*. *Káñina*, 36(1), 117-126. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9245406>
- García Azkonobieta, T. (2024). *La filosofía es la polla*. Pepitas de Calabaza.
- Garzón Díaz, J. (1994). Aspectos irónicos de la poesía griega. *Memorias de Historia Antigua*, (15-16), 27-50. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=46130>
- González Fernández, M. (2004). Saturnalia. Juan de Salisbury y los goliardos. *Revista Española de Filosofía Medieval*, (11), 213-222. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1089104>
- Innerarity, D. (14 de noviembre de 2018). La democracia amenazada. *El País*. https://elpais.com/elpais/2018/11/13/opinion/1542120993_115057.html
- Krahe, J. (2010). Ay, democracia [Canción]. En *Toser y cantar*. 18 Chulos.
- La Polla Records. (1985). El congreso de los ratones [Canción]. En *Revolución*. Oihuka.
- López Ojeda, E. (2013). Literatura y música. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, (37), 121-144. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4518881>
- Marcos Casquero, M. A. (1997). El mundo de los goliardos y clérigos vagabundos. *Estudios Humanísticos*, (19), 67-90. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=104880>
- Martínez Cantón, C. I. (2013). La reescritura como transgresión en las canciones de Javier Krahe. *Océanide*, (5), 1-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4218275>
- Montero Honorato, M. P. (1988). Homero y la música. *Memorias de Historia Antigua*, (9), 195-211. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2035140>
- Pastor, L. (1983). Los tráfugas [Canción]. En *Coplas del ciego*. RCA.

- Portela Lopa, A. (2020). Contra todo: análisis del discurso punk en España. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, (7), 666-679. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7614967>
- Ramonedá, J. (7 de junio de 2024). La degradación de la democracia. *El País*. <https://elpais.com/opinion/2024-06-07/la-degradacion-de-la-democracia.html>
- Rey, F. (14 de abril de 2016). La obligación de la verdad. *El País*. https://elpais.com/elpais/2016/04/06/opinion/1459940340_232280.html
- Romero, E. (1995). *Así está España cuando acaba el siglo XX*. Planeta.
- Sánchez Cuenca, I. (15 de octubre de 2024). Un mundo desordenado. *El País*. <https://elpais.com/opinion/2024-10-15/un-mundo-desordenado.html>
- Ska-P. (2008). Ni fu ni fa [Canción]. En *Lágrimas y gozos*. Octubre Records.
- Taibo, C. (2022). *Anarquismos. Ayer, hoy, mañana*. Alianza.
- Umbral, F. (1996). *Ramón y las vanguardias*. Austral.

Diego Vadillo López: funcionario de carrera del Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria en la especialidad de Lengua Castellana y Literatura. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Diplomado en Estudios Avanzados por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) en Literatura Española. Licenciado en Ciencias Políticas y de la Administración por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Sus últimos libros publicados son: Francisco Umbral y la desquiciada eufonía (Manuscritos, 2019); Francisco Umbral. El oferente de retales preciosos (Manuscritos, 2020); Ángel Antonio Herrera y la alucinada sínquisis (Manuscritos, 2021); Evaristo Páramos. Semblanza de un juglar libertario y conceptuoso (Vencejo Ediciones, 2022).



Del “otro” al “yo”. El exilio y la vuelta poética de Pablo Montoya y Sanmao

*From the “Other” to the “I”. The Exile and Poetic Return of
Pablo Montoya and Sanmao*

Zhen Cao

 <https://orcid.org/0009-0002-2387-4459>

Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai (SISU)

ruth1104346052@gmail.com

República Popular China

Jingting Zhang

 <https://orcid.org/0000-0002-2130-1908>

Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai (SISU)

2019607@shisu.edu.cn

República Popular China

Resumen

Pablo Montoya, oriundo de Colombia, y Sanmao, autora china, son dos escritores marcados por el viaje y el autoexilio. Dentro de su desplazamiento vital y poético, ambos mostraron gran interés y preocupación por la identidad del “otro” y, en este proceso, adquirieron una visión nueva y reflexiva sobre el “yo” individual y cultural. Este trabajo se enfoca en la novela *Lejos de Roma*, de Montoya (2014), con el poeta Ovidio como su protagonista, y en las prosas de Sanmao alrededor de su propia vida y pensamiento sobre el desierto del Sahara. Basado en las teorías de relaciones entre el “yo” y el “otro”, veremos cómo, durante el contacto con el “otro”, ambos parten de la relación “yo-ello” hacia la relación “yo-tú” en la que se alcanza una máxima fusión con la otredad en todas las esferas

posibles para, finalmente, volver a su propio contexto cultural, pero con una visión crítica de transculturalidad.

Palabras clave: Pablo Montoya, Sanmao, exilio, otredad, transculturalidad

Abstract

Pablo Montoya from Colombia and Sanmao from China are two writers deeply influenced by travel and self-exile. Through their existential and poetic journeys, both demonstrated a profound interest in and concern for the identity of the "other". In this process, they acquired a new and reflective perspective on the individual and cultural "self". This study focuses on Montoya's novel *Lejos de Roma* (Far from Rome), with the poet Ovid as its protagonist, and Sanmao's prose centered on her own life and reflections about the Sahara Desert. Based on theories concerning the relationship between the "self" and the "other", we will explore how, through encounters with the "other" one can enter into a deep relationship and have effective communication with a culture of otherness. This progression culminates in a profound merging with otherness across all possible spheres, ultimately returning to one's own cultural context but with a critical vision of transculturality.

Keywords: Pablo Montoya, Sanmao, exile, otherness, transculturality

Pablo Montoya¹ y Sanmao² (三毛) son dos escritores que muestran evidentes similitudes en diversos aspectos. En

¹ Pablo Montoya (Colombia, 1963), escritor, poeta y ensayista, es reconocido ampliamente por la profundidad lírica y filosófica de su obra. Construye narrativas que exploran las complejidades de la condición humana en el contexto de la migración, el exilio y la búsqueda de sentido en un mundo fragmentado. Entre sus libros más destacados se encuentran *Lejos de Roma* (2013), donde revive a Ovidio, el poeta latino desterrado por el emperador Augusto, en su destierro, y *Tríptico de la infamia* (2014), una novela histórica que aborda la conquista de América desde la perspectiva de tres artistas europeos. Esta última le valió el prestigioso Premio Rómulo Gallegos en 2015, consolidándolo como una figura clave de la literatura latinoamericana contemporánea.

² Sanmao (seudónimo de Chen Ping, China, 1943-1991) fue una escritora y un ícono cultural en el mundo de habla china, donde se la recuerda como una figura que desafió las convenciones y utilizó el viaje como una forma de exploración personal y literaria. Sanmao creció en Taiwán tras la guerra civil china y luego estudió en Alemania y España, donde se sumergió en culturas

periodos largos e importantes de su vida, ambos se adentraron en una realidad desconocida a la del lugar natal. De su estancia en tierras lejanas, surgieron inspiraciones infinitas para la creación poética o crítica. La obsesión con el tema del viaje y la mirada de los exiliados están presentes en casi todas las obras de estos escritores y la trayectoria de su creación está marcada por el viaje y el autoexilio.

Después de terminar los estudios en Tunja, Pablo Montoya emprendió el viaje a París. Escribió *Un Robinson cercano* (2013), compuesto por ensayos sobre escritores franceses del siglo XX. Cuando volvió de Francia, su visión crítica abierta y comparada le permitió tener un conocimiento peculiar de la literatura colombiana, lo que motivó la escritura de *Novela Histórica en Colombia, 1988-2008* (2009), para presentar las tendencias objetivas del género. En *Viajeros* (1999), reconstruye las voces de un conjunto de viajeros y sus preocupaciones comunes de la vida humana; en *Tríptico de la infamia* (2014) presenta la narración de tres pintores europeos sobre el choque entre Europa y el Nuevo Mundo durante la época de la Conquista. Acerca de *Lejos de Roma* (2008), la novela que analizaremos en este texto, el autor afirma que: “Tanto Ovidio como yo vivimos el exilio en unas circunstancias particulares. Hay como una apuesta por unir una experiencia personal mía con la experiencia del propio Ovidio” (González

que ampliaron su perspectiva del mundo. En febrero de 1972, al ver una foto del desierto del Sahara publicada en la revista *National Geographic*, sintió la llamada de la memoria de su “otra vida”, y decidió mudarse allí para encontrarse con su alma. Las experiencias de vivir en el desierto con su marido español, José María, se plasmaron en su obra más famosa, *Cuentos del Sahara* (1976). En todas sus obras, explora la condición humana en constante desplazamiento y aborda temas como el amor, la pérdida, con una visión cosmopolita y transcultural.

Saavedra, 2017). Montoya opina que el exilio posee una doble condición: la experiencia del desamparo y la apertura al mundo de los otros. Al respecto, expresa: "mi manera de leer a Colombia y Latinoamérica es excéntrica. En realidad, lo que sucede es que me alejo del ambiente de los conflictos colombianos para mirarlos de modo diferente" (Croce, 2018). Cano Gaviria (2017) afirma que *Lejos de Roma* suscita un sentimiento nuevo en el panorama de la literatura colombiana, sobre todo porque, siguiendo los planteamientos propios de la literatura europea del siglo XX, retornó a personajes célebres inspirados en la antigüedad clásica para abrir un nuevo cauce en la narrativa de exilio. Con una visión y método excéntrico logra inyectar sangre fresca a los temas recurrentes.

Como una de las escritoras más importantes de la literatura contemporánea, Sanmao dejó un color brillante en la escena literaria china de las décadas de 1970 y 1980. Su creación artística está estrechamente relacionada con su trayectoria vital. Persiguió el ideal de vida del encuentro entre diversas culturas y, en su práctica literaria, creó un estilo que fundía los ideales estéticos de Oriente y Occidente. Se integró por completo en el extrañamiento con tal determinación y entusiasmo como si lo realizado no fueran viajes, sino una vuelta hacia su verdadera patria, una utopía compartida por los humanos.

Percibimos una resonancia profunda en la trayectoria espiritual de Pablo Montoya, Ovidio y Sanmao. Por esta razón, buscamos explorar su proceso para alcanzar la fusión con la otredad y la vuelta crítica a su propio contexto cultural. Este trabajo se divide en tres partes. En la primera definimos la problemática del "otro" y argumentamos por qué esta cuestión se destaca en el contexto del exilio. Presentamos las

formas básicas de relacionarse con el “otro” en la filosofía moderna, basadas en la realidad “yo-ello” y “yo-tú”. En el segundo apartado, analizamos la experiencia espiritual de Ovidio y Sanmao en su contacto con el “otro” y la transición gradual hacia la relación “yo-tú”. Observamos su cambio de actitud con la naturaleza, las personas y todas las esencias de su destino de exilio mostrado en detalles, por ejemplo, cómo se transforma el modo de ver de Ovidio en silencio de Tomos. En el tercer y último apartado, analizaremos la vuelta hacia el “yo” y el redescubrimiento de la identidad original con una visión crítica después de la estancia en otro lugar: cómo Ovidio opinó con ojos diferentes sobre la civilización de Roma, central y representativa de la civilización europea, y cómo Sanmao hizo nuevas reflexiones del sentido de desarrollo material moderno y la importancia de transmitir los espíritus tradicionales de la nación china.

La problemática del “otro” en el exilio

La problemática del “otro” ha recibido amplia atención en el pensamiento moderno occidental desde el siglo XX. Antes de responder a la pregunta más básica sobre “quién soy yo” y entrar en el seno de nosotros mismos, el contexto de comunicación y conflictos entre diversas culturas e ideologías nos obligan a enfrentarnos, en primer lugar, a la cuestión de cómo nos relacionamos con “el otro”, que es todo lo extraño para uno, pero, al mismo tiempo, también pertenece a la constitución de la propia realidad.

El “otro” es un elemento crucial del exilio y el viaje, que es el aplazamiento y cercanía física a lugares, costumbres, animales u objetos desconocidos en nuestro contexto original de vivencia. Martín Buber (1995), en su filosofía de relación, al

hablar del contacto con el "otro", destacó la importancia de transformar la relación "yo-ello" en "yo-tú". En el primero, el otro se produce por distinción natural, es aislado del "yo" y es puro objeto de observación y posesión del "yo"; en el segundo, la relación entre "yo" y "tú" precede de una vinculación natural, el "tú" es una existencia inmensa y una realidad que viene a uno, que responde a todo el ser, fusionándose con ella. La inmensidad del otro aquí coincide en parte con el entendimiento de Levinas (1999) sobre la cara del otro³ y de Lacan sobre el gran Otro⁴ (Bleichmar y Wikinski, 1989). Buber destaca que este encuentro no puede realizarse a través de ningún medio, solo sirven de obstáculos: "Solo cuando los medios quedan abolidos, se produce el encuentro" (Buber, 1995). Para él, esta relación entre "yo" y "otro" establece tres esferas: la vida con la naturaleza, la vida con el hombre y la vida con las esencias inteligibles. En los exilios, las personas se entregan por completo, sin medios ni protección, al conjunto de una realidad exterior, alcanzando una máxima fusión con la otredad en todas las esferas posibles.

³ La alteridad en Levinas es una alteridad radical. Según Levinas, la relación con el otro no puede ser una relación cognoscitiva, y toda etiqueta fallaría en su intento de capturar la infinitud que supone el otro. El otro siempre nos desborda y está contra de la posición de tomar al otro como puro objeto cognoscitivo porque esta relación contiene una desigualdad natural. El rostro del otro supone una revelación del infinito, parte de la diferencia del otro y reduce toda relación ética al cara a cara, al plano existencial de nuestra relación con el otro.

⁴ En la misma línea con Levinas, El gran Otro de Lacan también designa la alteridad radical, la otredad que trasciende la otredad ilusoria: no puede asimilarse a través de la identificación. Lacan consideraba al yo como algo constituido en el "Otro", en vez de la relación de constitución al revés. Cf. Bleichmar y Wikinski, 1989.

Un ejemplo vivo del encuentro y fusión a través del viaje de parte de una cultura con la otra de origen totalmente diferente, se encuentra en el trabajo *Conquista de América: el problema del Otro* (1999), del búlgaro filósofo Tzvetan Todorov, que se centra las relaciones entre los europeos españoles y los indios americanos después de que los españoles llegaran a América. Para Todorov (1999, pp.195), la gestión del vínculo entre el “yo” y la otredad en el viaje va por tres etapas. La primera trata del juicio de valores en que juzgamos cómo es el “otro”, si es bueno o malo, noble o inferior partiendo de nuestro esquema de valores culturales. Esto es lo que Martín Buber señala como “tomar posesión”, en lo que se dice “yo veo algo”, “yo quiero o no quiero algo”. En este sentido, al principio, los indios son tratados como esclavos porque los españoles les impusieron la marca de “barbaridad” y de “seres inferiores”, después de juzgar sus conocimientos, creencias y costumbres, creen que merecen el peor trato. En la segunda etapa, una parte se asimila voluntariamente a la otra o impone su propia imagen a ella; “adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen” (Buber, 1995). En correspondencia, Todorov habla de la intención de los españoles de comprender el modo de vivir de los indios, organización y costumbres, pero todo eso con el fin de poder imponer el cristianismo y sistemas de explotación. Finalmente, la identidad del “otro” se ignora y se disuelve como una parte del “yo”. Como De las Casas, cree que todo conocimiento humano lleva algo en común: un conocimiento intuitivo de Dios. Esta idea es similar a la descripción de Martín Buber sobre el nacimiento de un mundo objetivo compartido por todos.

El viaje es un proceso de descubrimiento del mundo del “otro”, pero también apunta a la exploración de uno mismo como su

último destino. Solo a través del choque contra el otro, logramos localizar nuestra posición y entendemos el límite de nuestra identidad para profundizar mejor en nuestro mundo interior. Ortega y Gasset (1958) dice que "estar abierto al otro es un estado permanente y constitutivo del Hombre" (p. 44). Paul Ricoeur opina que la entrada por la puerta de lo extraño es privilegiada y cuestiona que, "sin la experiencia de lo extraño, ¿seríamos sensibles a la extrañeza de nuestra propia lengua? En fin, sin esta experiencia, ¿no correríamos la amenaza de quedarnos encerrados en la acedia de un monólogo, sólo con nuestros libros?" (citado por Llevadot y Riba, 2012, pp. 165). Según Martín Buber (1995), la relación yo-tú no solo supone la contemplación de "yo" al "otro", sino que también lleva al conocimiento íntimo del "yo" mismo. Lo esencial es que, en un contexto desconocido, un individuo descubre una parte de sí mismo de la cual antes no tenía ninguna idea, el "otro" le pregunta y le dice algo imposible en su lugar de origen y así, le ayuda a reflexionarse y explorarse.

El filósofo francés François Jullien (2018) y el sociólogo español Imanol Zubero (2018) proponen los conceptos de "distancia" y "entre" para explicar que nuestra cultura no es algo fijo y no se debe limitar por el marco de "identidad cultural", la cultura se forma y se conoce en la confrontación del uno con el "otro" a través de la "distancia" y el diálogo "entre" ambas partes. Según el pensador, la distancia separa el "yo" del "otro", mientras que la distancia también los relaciona. La distancia deshace nuestra identidad arcaica y suscita el cuestionamiento para que aprendamos cosas nuevas en el extrañamiento. Del mismo modo, para los literatos, el itinerario vital y poético podría ayudar a formar una perspectiva cultural particular de otros y de ellos mismos, con la cual construyen un puente de diálogo abierto entre diversas civilizaciones. Superando las

posibles dudas, dramas y sufrimientos, los exiliados avanzan por una vía de búsqueda que, en realidad, trata más de su tierra natal que del destino final. La vuelta a la patria tras el exilio es un camino lleno de sorpresas poéticas y conocimientos inéditos, todas las experiencias en el camino de ida y vuelta nos construyen en su conjunto una nueva perspectiva que enriquece nuestra observación del punto de partida.

“Yo” hacia el “otro”: ruptura y comunicación

La problemática del “otro” aparece cuando un hombre toma conciencia de que ante él existe la posibilidad de existencia de otro hombre u otra realidad. En el caso de Ovidio, esto se manifiesta cuando es desterrado de Roma, la capital de la civilización, para vivir en Tomos, un pueblo remoto y aislado. Por la distinción natural que se percibe, la primera realidad a la que se enfrenta es el “yo-ello”, donde el “otro” se ve como “él” en vez de “tú” y su existencia se reduce a puro objeto de percepción y posesión del “yo”. Se observa en Ovidio una mirada sumamente odiosa y reacia con todo lo que encuentra en Tomos cuando acaba de llegar al lugar. Según Pedro Laín Entralgo (1961), en este periodo de contacto, el único contenido de relación es lo contemplado, y el vínculo unitivo es el amor o el odio que siento “yo” con el “otro”. No le interesa conocer la esencia del segundo, sino lo que se destaca bajo su contemplación según el esquema de sus valores de juicio. Creemos que, en la etapa “yo-ello”, la visión de Ovidio se construye a partir de la contraposición de Tomos con Roma y con lo que Roma simboliza para el poeta. Desarrollaremos el argumento sobre la base de tres contraposiciones: luminosidad-oscuridad, comunicación-silencio, vida-muerte.

La primera impresión que Tomos le dejó a Ovidio era un pueblo frío y oscuro. El tiempo allí era sucesión constante de ventiscas, lluvias y nevadas, sin días soleados. El protagonista recordaba con nostalgia la amplia luminosidad de los patios romanos donde se presenciaba la vida social durante los momentos diurnos y la caída de la noche. Al contrario, Tomos era la duración eterna del día nocturno y el invierno. De la narración en la segunda mitad del libro sobre la bella primavera de Tomos, con vigor y colores, sabemos que la impresión que tenía al principio era falsa y poco real. Para Tomos, Roma era el sol, la posibilidad de florecimiento, mientras que todo en Tomos se cubría por una sombra incorpórea. Este prejuicio causó que Ovidio negara, al principio, toda posibilidad de belleza en Tomos, viéndolo como un lugar triste y sombrío abandonado por el dios de primavera.

En la novela, el fantasma de Lucio advierte a Ovidio que el silencio es la máscara del dios de la muerte. A Ovidio, el estrecho vínculo entre el silencio y la muerte le impresiona y le horroriza. En el capítulo "El barco", cuando el esposo de Idamia es llevado por la Parca, Ovidio, que observa a un lado, narra que: "Ella llegó en silencio y, cumplido su propósito, ha dejado un duro vestigio sin palabras. Como si el silencio, la imposibilidad de hablar o gritar, fueran el verdadero distintivo de lo luctuoso" (Montoya, 2014, p. 41).

En Tomos, el silencio resonaba en todo el espacio y le "ha taladrado la audición" (Montoya, 2014, p. 34) como un ritmo insoportable. Además, el silencio también suponía la invalidez de palabras. Antes veía a la lengua como un arma en su vida social y profesional, pero este se volvía vano e inútil en el nuevo entorno:

Mi lengua, que podría actuar a mi favor, que siempre me protegió antes de este exilio, se estrella contra la ignorancia de estos bárbaros [...] Me pregunto, y nada respondo, si aquí puede haber un rastro de comunicación con los demás. Porque cuando hablo conmigo no hablo. No se habla con una sombra muda que, al arriesgarse a pronunciar alguna palabra, lo hace en medio de la confusión (Montoya, 2014, p. 16).

Aquí se ve que esta incomunicabilidad no existía por la barrera de idiomas, sino por la superioridad y prejuicio que tenía Ovidio ante el mundo periférico. Creía que los bárbaros de Tomos vivían en un mundo de confusión y no tenían códigos efectivos para el pensamiento y la comunicación.

En *Un Robinson cercano* (2013), Pablo Montoya habla del exilio de varios autores, que incluyen Ovidio y Camus, el autor de *El exilio y el reino*, cuyo protagonista es un misionero que perdió el don de la palabra porque los indígenas le cercenaron la lengua. Cano Gaviria (2017) considera que Camus está anunciando, a través de esta imagen perdida de la lengua, las figuras del extraterritorial, que tienen la misión de apropiarse de una lengua ajena para identificarse. En este sentido, Ovidio y Camus tienen gran similitud en perder los códigos antiguos con que se expresaron. Al recordar y recrear estos personajes, tanto Pablo Montoya como Camus sintieron la vocación de revelar su dificultad de comunicación y atribuirles a ellos una nueva voz poética a través de su propia pluma.

Todo esto lleva a la última contraposición de vida-muerte, cuando Ovidio afirma que “llegar a Tomos es como llegar a la morada de los muertos” (Montoya, 2014, p. 13). La muerte aquí es un concepto complicado que tiene que ver con el estado emocional del protagonista. Es el símbolo de varios

sentimientos que tiene con el nuevo entorno y, para nosotros, significa tres cosas: el estancamiento del tiempo, la desaparición del pasado y la fragmentación de la vida del protagonista, una parte de la cual solo respira en su patria natal. A su parecer, el tiempo en Tomos estaba estancado, como lo que pasaba con su vida. En Roma, sentía claramente el tiempo por el ritmo de su vida social, pero en Tomos, como no tenía qué hacer, la medida del tiempo había perdido su sentido, lo cual le causaba gran pánico y aturdimiento. El tiempo se paró desde el momento en que llegó a Tomos, esto también insinúa que, para Ovidio, la salida de Roma supone el fin verdadero de su vida:

Roma ya no es posible para mis ojos, ni para mis manos, ni para mi olfato. Jamás volveré a recorrer sus vías populosas. Ni volveré a perder mis pasos por entre los bosques de castaños próximos al Circo. Ni tampoco veré el bullicioso trasiego de los pescadores en las orillas del Tíber (Montoya, 2014, p. 14).

Desde su destierro, Roma ya había dejado de ser una ciudad real y se transformó en las memorias que él guardaba de ella. Convirtió el anhelo y la nostalgia que sentía por Roma en odio hacia Tomos, buscando en este lugar la carencia de lo que había en su patria lejana para condenarlo en todo momento. Con la desaparición de Roma en su visión, acaba por sufrir la fragmentación de su propia identidad. Además, como no tenía amistad con otros individuos, se enfrenta solo a la confusión de la identidad ante la otredad inmensa de Tomos, lo cual equivale a un estado de muerte social: "Aquí, en realidad, soy nadie. Dejé de ser alguien desde el día en que me fue avisado el repudio de Augusto" (Montoya, 2014, p. 16). La pérdida de identidad que experimenta el protagonista ante los cambios

del entorno muestra que el hombre solo existe en las relaciones; como resume Buber: “cuando el hombre dice Yo, quiere decir uno de los dos” (1995, p. 8).

Las tres contraposiciones que se destacan aquí representan la relación “Yo-ello” que mantenía Ovidio con Tomos, en la que él impuso la objetivación injusta al “otro”, que se consideraba como “una cosa” para conocer, utilizar y servir a su propósito. Vivía como un observador objetivo, no como un participante activo capaz de relacionarse. No tenía interés en profundizar su contacto con Tomos, sino que se enfocaba en las distinciones entre este lugar y su patria, para permanecer inmerso en el lamento.

A diferencia de Ovidio, que se ve obligado a abandonar su patria para tener una experiencia que, aunque dolorosa, lo inspira y enriquece, el exilio de la escritora Sanmao fue voluntario y de agrado. En su libro, narra su experiencia de lectura de un artículo sobre el desierto del Sáhara, en la revista *National Geographic*. Dijo que, al ver la imagen del desierto, estaba segura de que vivió allí en la otra vida y sintió profunda nostalgia con la memoria del pasado, por eso decidió de inmediato moverse a vivir allí para encontrarse con su alma. En su libro autobiográfico, *Diarios del Sáhara*, relata su vida en el desierto y los cuentos de amor con su marido español, José María Quero. Con una perspectiva única e inclusiva, su escritura realizó un retrato de los saharauis nativos, un pueblo nómada que vivió en el desierto durante generaciones, con quienes se relacionó de cerca. Aunque para Sanmao la desolación del desierto era romántica y poética, lo que la llevó a adoptar una actitud activa de fusión con ese entorno, para sus familiares y amigos, el Sáhara no suponía más que barbaridad y gran miseria. Al principio, con una visión “Yo-

ello”, todos creían que el amor que sintió Sanmao por el desierto no era más que una curiosidad por algo diferente. Entendían que, como la condición de vida en el desierto era desfavorable, ella estaba allí solo para experimentar algo nuevo y desconocido para la gente de su país. Ni José María, su marido, creía que ella de verdad quisiera vivir como una saharai; le dice, incluso, en una ocasión: “como tienes tanto dinero, no llevarás una vida pobre como los demás” (Sanmao, 2016, p. 24). Al contrario, Sanmao nos probó con su experiencia y su pluma conmovedora que veía el desierto como un “tú” absoluto y participaba positivamente en el mundo de la otredad rechazando todos los obstáculos del prejuicio. Es notable el contraste entre la visión de Sanmao, que se ubicaba “entre” el sujeto y objeto, y la mirada de su entorno —e, incluso, de todas las personas de nuestra época—, que ve las regiones poco avanzadas materialmente como objetos que no vale ninguna pena ser observado y apreciado.

Buber (1995) propone tres esferas en el mundo de relación, a través de las cuales partimos de la realidad “yo-ello” hacia la realidad “yo-tú”: la esfera de relación de nuestra vida con la naturaleza, con los hombres y con las esencias inteligibles. Basados en el gradual desvanecimiento de las tres contraposiciones analizadas antes, veremos cómo la relación entre Ovidio y Tomos se profundiza pasando por estas tres esferas. A través de ello, Ovidio se vuelve modesto ante la otredad, toma mayor conciencia de lo que le supone el nuevo entorno y se acerca a la vida verdadera del encuentro.

En la primera esfera, la vida humana con la naturaleza, Buber explica que entre ellas no se logra una plena relación, ya que no se encuentran en un mismo nivel. El conjunto de las criaturas de la naturaleza nos viene a nosotros, entra en

nuestra visión y se mueve en nuestra presencia, pero no llega a nosotros. Para Buber, la naturaleza nos enseña la esencia verdadera de aceptar la existencia inmensa del “tú”.

Por ejemplo, solo cuando yo no vea la realidad del árbol como un objeto industrial, sino una concreción singular del orden metafísico del mundo y esa singular realidad arbórea sea vivida como donación gratuita, ese árbol se me convertirá en interlocutor a través del cual llegue a oír la voz secreta del Tú eterno (Buber, 2013, pp. 14-15).

En el caso de Ovidio, el primer contacto que estableció con el mundo de Tomos fue a través de la naturaleza. Cuando llegó la primavera a Tomos, la belleza y vitalidad de la naturaleza desterraron el invierno e iluminaron tanto la oscuridad real como la espiritual, ofreciéndole una ventana para abrazar un mundo nuevo. La primavera de Tomos estaba llena de sentido vital y le espantó el temor al silencio y la aproximación de la muerte. En su descripción, feminizó los componentes de la naturaleza, asimilándolos con los rasgos de una niña adolescente que estaba descubriendo los deleites de la sexualidad. Cuando salió del encierro de la cabaña, vio que:

Los árboles están sin hojas, pero en sus ramas apuntan ya los retoños como pezones de mujer impúber. Me aproximo a los troncos más bajos y toco la superficie tensa de la hoja futura y la futura flor. Sopla un viento helado que viene del Ponto. En él están enredados, no obstante, los tibios espíritus de la fecundación (Montoya, 2014, p. 53).

Las contraposiciones luminosidad-oscuridad y vida-muerte no solo se rompe desde fuera, cuando Ovidio se da cuenta de que la primavera de Tomos también es soleada y agradable, llena de vigor, sino también desde el interior. Ovidio empieza a ver

dialécticamente los vínculos y las posibilidades de inversión entre los dos extremos, percibiendo las ventajas potenciales de la oscuridad como una luz difícil de detectar. Este nuevo conocimiento inspira una de sus conversaciones imaginarias con Lucio, quien le dice:

El exilio oscurece pero al mismo tiempo ilumina. Aplasta pero nos torna irónicos o sabiamente rencorosos en la derrota. Es una luz que ayuda a ver la profundidad de la herida en los flancos de nuestra ánima (Montoya, 2014, p. 108).

En la segunda esfera, la vida con los hombres, se establecen relaciones con otro ser humano. En tal esfera, llegamos a expresarnos y comunicarnos en el lenguaje humano. Las palabras se dirigen entre "yo" y "tú", "yo" soy escuchado, entendido, al mismo tiempo que escucho al otro. Esto lo define Buber (1995) como la verdadera relación. Poco a poco, Ovidio comienza a tener interacción con distintas personas que conoce en Tomos, y Emilia es la más importante. Su existencia simboliza la posibilidad de comunicación entre el poeta y los individuos marginales en las periferias del imperio romano. Su comunicación esta permeada por el deseo y la naturaleza. Emilia le habla en latín sobre el arte y la belleza, iluminándole el alma. Cuando la presencia de Emilia le despierta el deseo, Ovidio entiende que la comunicabilidad funciona entre todos los humanos sobrepasando lenguas y fronteras. Finalmente, el sentido de unión entre él y Emilia lo invita a lanzarse física y espiritualmente al abrazo de la naturaleza y establecer una intimidad con la vida infinita y eterna.

La tercera esfera es la comunicación con formas inteligibles, aquí, la confrontación sujeto-objeto se disuelve en todo espacio. La espiritualidad de la palabra es muda, pero suscita

una voz presente en todas las esferas, lo cual Buber define como el llamado del eterno Tú. Este llamado es mudo, pero no es un silencio que engendra dolor, sufrimiento y muerte, sino un silencio que nos inspira y nos habla a una altura inalcanzable por el lenguaje. La tercera esfera de relación se muestra plenamente en el cambio de actitud de Ovidio con el silencio de Tomos. Si al principio lo ve como una característica opuesta a la comunicabilidad exclusiva de Roma, posteriormente aprende a aceptar y escuchar el silencio. Esta circunstancia motiva una nueva concepción de la escritura en la que el secreto del poema consiste en la falta de permanencia de la vida humana detrás de la muerte, el componente vital que simboliza el silencio. La creación del poema es el esfuerzo en vano de atrapar lo que se está desvaneciendo; los poetas se dedican así a la escritura del silencio. El silencio habla por todo lo impronunciable, el conflicto interno entre el silencio y la palabra rige la escritura de los grandes poetas.

Al hablar del último deseo de Virgilio de quemar *La Eneida* por considerarla una obra incompleta, Ovidio opina que:

Todo obedece, además, a una ineludible y secreta ley del poema. Usted sabe que lo que intenta conjurar quien se dedica a escribir es el silencio. Todo reside en la lucha entre el silencio y la palabra. Para ellos, mejor dicho, el silencio es su primer y último lenguaje (Montoya, 2014, p. 96).

Después de ver el cambio de relación entre Ovidio y Tomos, observamos en qué estado se encuentra la visión de Sanmao del nuevo mundo en que se encuentra. Anteriormente, señalamos que el símbolo de la relación “yo-ello” es el “yo” que observa, juzga y utiliza al otro, se enfoca en la distinción natural y ve la realidad como plenamente exterior a sí mismo. En la relación “yo-tú”, el “yo” contempla, acepta, estrecha la

vinculación natural y se ve como un individuo diminuto que vive en un inmenso "tú".

Bajo esta idea, y retomando a Sanmao, pensamos que la relación "yo-tú", entre ella y el desierto del Sáhara, se destaca en los siguientes aspectos: primero, ella se ve como un componente "nada especial" que está integrado a la nueva realidad. Como reconoce que las buenas condiciones económicas la distinguirían de los demás saharianos, alquila una cabaña pequeña y abandonada en la zona del cementerio y se dedica a recoger artículos abandonados para decorarla, hasta convertirla en una especie de "palacio de artista", pequeño pero delicado. Con el fin de tener madera gratis para los muebles, pedía con actitud humilde arcas de ataúd a los nativos. Las mujeres que venían de Europa sentían gran pena de que una mujer tan bien educada no viviera, como ellas, en los apartamentos decentes de las empresas. Sin embargo, para Sanmao, era necesario probar el "sabor original" de la vida local, para saber que no ha sido en vano vivir en un "destino imposible".

Segundo, la poeta no aparece como una observadora, ni mediadora de la cultura. No hace juicios de las costumbres y creencias saharianas. Ve y describe el entorno como lo que es, no conmueve a su lector con las opiniones y comentarios personales, sino el aspecto verdadero del Sáhara, que tomó alma y vigor original bajo su pluma. La gente local carecía de todo tipo de productos modernos de uso diario, e incluso rechazaban tomarse fotografías, porque creían que este acto les podría recoger las almas. Sin embargo, Sanmao nunca muestra un sentido de superioridad ante estas enormes diferencias o dice que los saharauis tienen una forma de vivir irrisoria. Describe la peculiar manera de bañarse de los

saharauis: no utilizaban jabón o agua, solo raspaban la piel con piedra para quitarse la suciedad. Sanmao se pregunta, ¿acaso podemos reírnos de su "suciedad" y "atraso" cuando viven un lugar donde el agua es tan cara como el petróleo? Al contrario, debemos apreciar en ellos la increíble resistencia y la resiliencia de la existencia humana.

De esta manera, Sanmao y Ovidio, finalmente, se lanzan plenamente a la nueva realidad, escuchan el llamado del silencio eterno y viven un inmenso "tú" que se vuelve cada día más inclusivo. Sin embargo, en realidad, en este proceso, están camino de vuelta a su verdadero hogar espiritual, descubriéndose a sí mismos.

Vuelta hacia el "yo": redescubrimiento de la identidad original

En el apartado anterior analizamos las condiciones y circunstancias de diversas fases de contacto con el "otro". Debemos tener en cuenta que el exilio hacia el "otro" nunca es un camino de dirección única. Al final, volvemos a nuestro punto de partida con una visión renovada gracias a la experiencia del viaje; nos damos cuenta de que el destino verdadero de nuestro viaje se encuentra entre nuestro punto de partida y de llegada: consiste en el nacimiento de un mundo objetivo y, con ello, la mejor constitución de la identidad de ambas partes.

Para Buber (1995), las experiencias cotidianas y el contacto diario con las cosas trata de un saber relativo a la constitución del "yo". El filósofo francés François Jullien, por su parte, propone la concepción de diferencia y distancia para explorar la cuestión de identidad cultural en el choque y diálogo. La

distancia es "distancia creativa, dinámica, inacabada que pone en vilo toda identidad fija y establece las condiciones necesarias para un verdadero diálogo entre culturas" (Jullien y Zubero Beaskoetxea, 2018, p. 123). La distancia establece una comparación y hace aparecer un "entre" que pone en tensión lo separado y le permite a cada término comprenderse con respecto al "otro", con lo cual se deshace y rehace la identidad. Para François Jullien y Zubero Beaskoetxea (2018), la identidad cultural no existe, lo que hay son recursos culturales que se comparten. Desde esta perspectiva, el verdadero despertar espiritual de Ovidio empieza entonces cuando se da cuenta de que Roma no era el centro del universo; el centro identitario de Roma y su sentido de apropiación se basan en la pura ilusión.

Después de ponerse en contacto con los sujetos periféricos, que también eran parte de Roma, el poeta toma conciencia de que al espíritu romano le faltaba un sentido de unidad y conformidad: ni la elegancia poética ni el rigor moral se compartían entre todos los romanos. Empezó a construir su romanidad a partir de lo único que lo equiparaba con las personas de las fronteras bajo la misma romanidad, esto es, la lengua latina. Ser romano significaba pensar y comunicarse en latín, que al mismo tiempo es un idioma despedazado, "contaminado" constantemente por otros idiomas y culturas. Finalmente, Ovidio abandona la superioridad que había tenido con la identidad romana y comienza a observar el centro de Roma y Tomos con mirada estoica y objetiva. Termina por concluir que: "Somos sobre todo humanos y lo demás son cuestiones administrativas que favorecen unas actividades determinadas" (Montoya, 2014, p. 88).

Los efectos de este cambio también le despertaron una visión crítica y le permitieron ver la identidad de Roma con otros ojos. Después de que prueba con Emilia el sabor de la pasión, tiene un conocimiento más claro y firme de la legitimidad de los deseos humanos que se controlan e, incluso, castigan de forma rígida bajo el autoritarismo de Augusto, quien había desterrado a su propia hija a una isla remota, aislándola en una torre a causa de su adulterio. Ovidio satiriza el control absoluto que Augusto impone en los ámbitos privados de sus súbditos, hasta los sueños a medianoche. En Tomos escribió: “La culpa de todo hombre en Roma es tener ojos. Una noche yo miré y fui castigado” (Montoya, 2014, p. 49). Detrás de la administración inhumana de Roma había un espíritu de violencia militar que impregnaba el imperio de arriba a abajo. Roma parece “una larga historia de cabezas cortadas. Cabezas envueltas en bandas. Protegidas en capas de miel y cortezas de cedro. Sostenidas por picos en las vías populosas y por postes en los campamentos de los soldados” (Montoya, 2014, p. 102). La paz superficial de Roma se logra a través del sacrificio de la vida de los ciudadanos, las fronteras del imperio se trazan con huesos humanos. Quienes se resisten a respetar el poder militar son condenados a la muerte o desterrados a lugares inhóspitos. Aquí, la relación “yo-otro”, entre Ovidio y Tomos, se eleva a lo que hay entre la imagen unitaria de la civilización romana y la situación periférica del imperio. La comprensión de la identidad romana simbolizada en la existencia de los sujetos marginales configura lo periférico como parte esencial de la romanidad. De este modo, se reveló a Ovidio la poética de lo fronterizo.

En los años 80 del siglo pasado, la economía de China acababa de experimentar la transición del modelo centralizado y planificado al periodo de dominio del mercado. Después de la

Reforma y Apertura, las corrientes occidentales de consumo y cultura entraban de la noche a la mañana en el continente de China. Mientras que el pueblo se estimulaba por las nuevas formas de pensar y vivir, el ritmo de vida se aceleró mucho y los antiguos valores vacilaron impetuosamente. La gente se esforzaba por no perder el tren de la época, captar las posibilidades de enriquecerse y mejorar la calidad de vida. Sin embargo, los chinos no estaban preparados espiritualmente para los cambios sociales y, en lo profundo del alma, sintieron gran confusión. ¿Qué nos han traído en realidad los progresos económicos? ¿Cómo se recupera la tranquilidad y satisfacción espiritual del pasado? En este contexto, las obras de Sanmao, con un estilo estético natural y carga emocional, causaron gran agitación entre el público lector chino y ganaron gran cantidad de seguidores entre otras escrituras que se produjeron con un claro objetivo comercial. El desierto era extremadamente solitario, pero allí, al enfrentarse únicamente a la cuestión de supervivencia y muerte, sentía cada día menos angustias con la vida material y su mundo espiritual se volvió más abierto y claro. En un lugar tan pobre y "atrasado", la gente no forcejaba para vivir, la enfermedad y la muerte era algo muy natural. Para la poeta, esto representaba la dignidad humana: vivir de acuerdo a las leyes de la naturaleza, sin ansiedad innecesaria. Allí, se revela que los humanos no somos dueños del mundo; más bien, somos diminutos y desprotegidos, especialmente delante de la fuerza de las arenas incalculables, que no tienen límite.

En el duro combate contra las difíciles condiciones del Sahara, Sanmao comprende profundamente y pone en práctica los espíritus de la tradición cultural china, que siempre guardaba en el corazón: el amor igualitario por todo, propio del confucianismo; la armonización con la naturaleza y el universo

según la filosofía taoísta; y la actitud serena del budismo ante los altibajos de la vida. Desde la utopía espiritual que construyó en el desierto, diagnostica y observa la “enfermedad” de la civilización moderna que había contagiado la sociedad china. Sanmao dice estar harta de la “civilización”, que la gente cree que se realiza con los progresos económicos, y saca la conclusión de que el avance material no es imprescindible para los humanos (Sanmao, 1990, p. 47). Al mismo tiempo, en el choque con los valores occidentales, también entiende lo especial y lo precioso de una parte importante de la cultura china. Por ejemplo, después de que José María murió en un accidente, Sanmao acudió a sus suegros buscando consuelo para el dolor que no podía sobrellevar, pero ellos hablaron directamente de la distribución de herencia de su hijo. Su actitud fría y realista era poco aceptable para Sanmao, quien se atenía a la tradición china de priorizar el amor y subestimar el beneficio (Sanmao, 2011, p. 101). Así, el mundo lejano sirvió de espejo de los problemas de la sociedad china, pero lo que Sanmao experimentó allí la llevó a identificarse mejor como china. De las tendencias complicadas que se muestran aquí, se ve que el espacio del “otro” es un lugar para la comunicación y referencia mutua de diversas culturas y un mundo objetivo en el que surgen más posibilidades de integración de recursos ideológicos.

Algunas conclusiones

Al final de todo el análisis, llegamos a conclusiones de tres niveles. En primer lugar, el exilio es un elemento muy significativo en la narración estética de Pablo Montoya y Sanmao. Esta característica relevante de su literatura está estrechamente vinculada con su propia experiencia, lo cual atribuye a sus obras cierto carácter autobiográfico. A

diferencia de Sanmao, que cuenta su propio viaje en primera persona, Pablo Montoya se sumerge en la vida de Ovidio y recompone la trayectoria espiritual del exilio del personaje histórico, a partir de su propio entendimiento de la similar experiencia que él vivió en Europa. La escritura de exilio de ambos autores lleva su profundo sentimiento y reflexión de la realidad de su tierra natal.

En segundo lugar, las escrituras de Pablo Montoya y Sanmao no se limitan a revelar la problemática y las circunstancias del exilio, sino que trascienden la situación de vivencia para explorar el significado existencial de tal experiencia. Para lograrlo, toman el exilio como una aproximación al "otro" y establecen un diálogo creativo, tanto abierto como cerrado, entre uno y el Otro. Con el criterio teórico de Martin Buber (1995) sobre la relación "yo-otro", dividimos el exilio de Ovidio en diversas fases y vimos que su relación con Tomos experimenta la transición de "yo-ello", en la que el "yo" observa, juzga y utiliza al otro y ve la realidad como plenamente exterior a sí mismo, a la relación "yo-tú", donde el "yo" contempla, acepta, estrecha la vinculación natural y se ve como un individuo diminuto que vive en un inmenso "tú". En las obras de Sanmao, tal contradicción entre estas dos posiciones se muestra en la diferencia de su propia perspectiva y la de sus familiares y amigos. En la relación "yo-tú", hablamos de la cuestión de disolución de identidad cultural y la construcción de una visión universal. La distinción entre lo propio y extraño se vuelve borrosa; aumenta el extrañamiento interior y lo familiar se vuelve extraño, resulta imposible determinar quiénes son el viajero y el otro. Como en las propias palabras de Pablo Montoya, "en nosotros está toda la humanidad. No hay ninguna totalidad, ninguno de nosotros es

completo. Si fuéramos totales completamente, seríamos como dioses” (Licata y Conrod, 2018).

Finalmente, después de llegar a la relación “yo-tú”, hablamos de la vuelta poética de ambos autores a su punto de partida con una visión objetiva fomentada durante el exilio. Todos los viajes tienen destinos secretos de los cuales el viajero no es consciente al principio. El desplazamiento implica un retorno, el viajero acaba interpretándose a sí mismo y reconociendo el mundo a partir del conocimiento que le devuelve el encuentro. Con su experiencia y escritura, Pablo Montoya y Sanmao han trasladado su visión del centro a lo periférico, abarcando los objetos culturales marginales y heterogéneos en su observación y análisis. Bajo constantes comparaciones y reflexiones, ponen su mirada entre el mundo del “yo” y del “otro” para llegar a tener una observación objetiva y justa de la identidad cultural de ambas partes, y sobre todo de su lugar natal. A medida que el “otro” se va conociendo, se convierte en “tú”, a través de la relación con el cual una persona siente y comprende su propia existencia como “yo”, con un ojo reflexivo y crítico.

La escritura sobre el encuentro con el “otro” toma importancia para un mundo como el de hoy, inmerso en las contradicciones de la modernidad, donde, aunque las tecnologías nos permiten escuchar la voz de cada rincón del globo, a menudo la ignoramos o no sabemos establecer un diálogo efectivo sobre la base de igualdad y respeto mutuo. Las constantes colisiones y concordancias entre “yo” y el “otro” suceden para que, más allá de lo subjetivo y lo objetivo, nazca un mundo de “nosotros” con valores compartidos. En el espacio entre dos miradas, lo que surge en el seno de un medio determinado queda a disposición de todos. Bajo las apariencias,

descubrimos los valores comunes como el respeto a la naturaleza y el deseo de construir un hogar universal, quebrantando todo tipo de discursos hegemónicos que son incapaces de aceptar la diferencia en la relación. Como sorpresa en la expedición de exilio, los vínculos naturales que no conocen las fronteras se reivindican y nos atan a un recinto sublime de comprensión. El encuentro poético de Pablo Montoya y Sanmao que contemplamos aquí es una prueba de ello.

Bibliografía

- Ainsa, F. (2010). *Lejos de Roma* y aún más lejos de París. *Archipiélago*, 18(68), 30-32. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/24388>
- Almarcegui, P. (2011). El otro y su desplazamiento en la última literatura de viaje. *Revista de literatura*, LXIII(145), 283-290. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/264>
- Bleichmar, N., Leiberman de Bleichmar, C. y Wikinski, S. (1989). Lacan. Teoría del sujeto. Entre el otro y el gran Otro. Presentación. En *El psicoanálisis después de Freud; teoría y clínica* (pp. 163-199). Paidós.
- Bocanegra Valero, J. G. (2017). *Lejos de Roma* de Pablo Montoya: una narración del exilio desde el límite entre el discurso histórico, el novelístico y el lírico [tesis de grado]. Universidad de los Andes, Colombia. <http://hdl.handle.net/1992/39595>
- Buber, M. (1995). *Yo y tú* (Carlos Díaz Hernández, Trad.). Herder Editorial.
- Campobello, M. (2018). *Lejos de Roma*, contrapunto de tradiciones y rupturas. En *Actas de la I Jornada de Humanidades “Las Humanidades ayer y hoy”* (pp. 59-65). Universidad de Morón.
- Cano Gaviria, R. (2017). Reseña del libro *Lejos de Roma*, de P. Montoya Campuzano. *Estudios de Literatura Colombiana*, (41), 215-219. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6062197>
- Croce, M. (2018). Las artes se integran a mi escritura por afinidades electivas: Entrevista de Marcela Croce a Pablo Montoya. *Cuadernos del CILHA*, 19(2), 107-113. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181760690014>
- González Saavedra, M. V. (4 de mayo de 2017). El exilio de Pablo Montoya [Podcast]. *070 Podcasts*. <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/el-exilio-de-pablo-montoya/>
- Ilaşcu, A. M. (2021). El viaje entre el “yo” y el “otro”. Introspección y discurso identitario en *Lejos de Roma* de Pablo Montoya. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 50(1), 339-349. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8241970>

- Jullien, F. y Zubero Beaskoetxea, I. (2018). La identidad cultural no existe. *Inguruak. Revista Vasca De Sociología Y Ciencia Política*, (64), 123-124. <https://www.inguruak.eus/index.php/inguruak/article/view/109>
- Laín Entralgo, P. (1961). *Teoría y realidad del otro*. Revista de Occidente.
- Levinas, E. (1999). Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad. Ediciones Sígueme.
- Licata, N. y Conrod, T. (2018). Entre Francia y Colombia. Entrevista a Pablo Montoya. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (111), 179-186. <https://journals.openedition.org/caravelle/4037>
- Llavadot, L. y Riba, J. (2012). Filosofías Postmetafísicas. 20 años de Filosofía Francesa Contemporánea. Editorial UOC.
- Montoya, P. (2014). *Lejos de Roma*. Sílabas.
- Muñoz-Alonso, G. (1983). Pedro Laín Entralgo: El encuentro interhumano. *Logos Anales del Seminario de Metafísica*, 18, 127-135. <https://revistas.ucm.es/index.php/ASEM/issue/view/1086>
- Orrego Arismendi, J. C. (2008). *Lejos de Roma* y cerca del hombre. *Revista Universidad de Antioquia*, (293), 126-128. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/7209>
- Ortega y Gasset, J. (1958). *El hombre y la gente*. Revista de Occidente. <http://manuelosses.cl/VU/EI%20Hombre%20y%20la%20gente.%20O.Gasset.pdf>
- Sanmao. (1990). 撒哈拉的故事. Zhong Guo You Yi Editorial.
- Sanmao. (2003). 雨季不再来. Harbin Editorial.
- Sanmao. (2011). 稻草人笔记. Shi Yue Wen Yi Casa Editorial.
- Silva Batista, M. y Martínez Cabria, J. (2019). Identidad, escritura y “nación” en *Lejos de Roma*, de Pablo Montoya. *Revista Unicarta*, (122), 54-67. <https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/revistaunicarta/article/view/3876>
- Todorov, T. (1999). *Conquista de América: el problema del Otro*. Siglo XXI Editores.
- Vanegas, O. K. (2021). En conversación con Pablo Montoya. Iluminaciones de la palabra. A propósito de La sombra de orión. *Revista de Literaturas Modernas*, 51(2), 97-113. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas/article/view/5494>
- Zanetti, S. (2012). *Lejos de Roma*. CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, 21(23), 257-268. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/122>

Cao Zhen obtuvo su maestría en Literatura y Lengua Española en la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai (SISU) y en Filosofía y Cultura Moderna en la

Universidad de Sevilla. Actualmente es doctoranda en el Instituto de Literatura Comparada de la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai. Forma parte del proyecto "La textura de la memoria", financiado por el Fondo Nacional de Ciencias Sociales para la Traducción al Extranjero de la Cultura China. Ha publicado recientemente el trabajo "¿Qué es lo real? La política dictatorial de Paraguay desde la trilogía literaria de Bastos".

Jingting Zhang es doctora en Sociología por la Universidad de Buenos Aires y Catedrática Asociada en la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghai. Ha publicado el libro *Expresiones del trauma en narrativas autobiográficas de mujeres escritoras chinas (1966-1976) y argentinas (1976-1983)*, como así también varios artículos, entre ellos, "Tragedy does not die: Creativity, emotions, and metaphor of revolution in the context of Chinese Revolutionary Drama".



Canina y *estraña*. Representaciones del hambre en las crónicas rioplatenses

Canine and Strange. Representations of Hunger in Chronicles from the Río de la Plata

Gonzalo Córdoba Saavedra

 <https://orcid.org/0000-0002-9670-5659>

Centro de Literatura Comparada
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
gcordobasaavedra@gmail.com
Argentina

Resumen

En este artículo se estudiarán los vectores de la representación del hambre en un *corpus* compuesto por dos crónicas rioplatenses ampliamente estudiadas: el *Romance* de Luis de Miranda y la *Argentina* de Martín del Barco Centenera. Las crónicas rioplatenses, usualmente escritas con intención testimonial, manifiestan de manera patente y clara su carácter transnacional y la labor de intermediación cultural de los cronistas. La hipótesis que sustenta este trabajo plantea la existencia de una serie de continuidades temáticas e ideológicas que ponen en evidencia el tratamiento particular de un hecho histórico: el sitio de los querandíes a las tropas de Pedro de Mendoza tras la primera fundación de Buenos Aires. El análisis de las obras se desarrolla desde una perspectiva tematólogica, pues entendemos que ciertos motivos literarios adquieren un uso social que los transforma en lo que Barthes (2005) llama “mitos modernos”. En este sentido, el hambre es el motivo mitificado en las crónicas rioplatenses. Para concluir, presentamos una serie de continuidades y rupturas entre los textos en cuanto a la presentación del sitio a los querandíes.

Palabras clave: hambre, literatura testimonial, crónicas rioplatenses

Abstract

This article examines the vectors of the representation of famine in a *corpus* composed of two widely studied chronicles from the River Plate: The *Romance* of Luis de Miranda and the *Argentina* of Martín del Barco Centenera. The hypothesis underlying this work is the existence of a series of thematic and ideological continuities that highlight the particular treatment of a historical event: the siege of the Querandíes against the troops of Pedro de Mendoza, which took place after the first foundation of Buenos Aires. The analysis of the works is developed from a thematic perspective, as we understand that certain literary motifs mythologise historical aspects reflected in the Chronicles of the River Plate, and finally we present a series of continuities and ruptures between the texts in terms of the presentation of the siege of the Querandíes.

Keywords: hunger, testimonial literature, chronicles from the River Plate

El hambre como proceso fisiológico y político

El hambre es un flagelo que mantiene en vilo a una parte importante de la población mundial y es una de las múltiples consecuencias de la desigualdad social. Según los datos aportados por la Organización de las Naciones Unidas para la Agricultura y la Alimentación (FAO *et al.*, 2023), durante el año 2022 más de 780 millones de personas en todo el planeta padecieron hambre, cifra que representa el 9,2 % de la población mundial. El hambre, o subalimentación, es definida como la “condición de un individuo cuyo consumo habitual de alimentos es insuficiente para proporcionarle la cantidad de energía alimentaria necesaria a fin de llevar una vida normal, activa y sana” (p. 226).

La alimentación propia es un símbolo que indica nuestro lugar en el orden de una sociedad dividida en clases. El vocablo *comer* proviene del latín *edere* (comer) más el prefijo *cum-*, que indica compañía, lo que da la pauta de que el acto mediante el cual se satisface la necesidad de alimentarse

puede ser, aunque no exclusivamente, colectivo. Respecto de las necesidades fisiológicas y su mediación cultural el filósofo mendocino Arturo Roig (2002) expresa lo siguiente:

...toda necesidad o es meramente cultural, como puede ser la que sentimos al escuchar música barroca o beber coca cola, o está ineludiblemente culturalizada, como es la de alimentarnos y reproducirnos. Digamos que las primeras dependen, en cuanto a su satisfacción, de las segundas, y que estas muestran de modo evidente una determinada consistencia, aun cuando en su modo de ser histórico se nos aparezcan de variados modos según las épocas y los pueblos. Esa consistencia y esa movilidad relativa de las necesidades [...] les permite precisamente funcionar como un *a priori* desde el cual los necesitados irrumpen en la historia y quiebran las formaciones éticas opresivas. Se trata evidentemente de necesidades que son inescindibles respecto de preferencias axiológicas vitales, las que, si bien admiten formas relativas de manipulación, poseen un peso propio desde el cual es posible fundar una ética (p. 130).

Así, el hambre es entendida como el disparador de una moral emergente, generalmente en contexto de catástrofes históricas, a las que consideramos, con Simón (2014), objeto de estudio comparatista debido a su presencia transnacional. Los narradores de las obras que componen nuestro corpus determinan que su dignidad ha sido vulnerada y deciden relatar su historia para construir la memoria colectiva del pasado reciente. Ese reconocerse a sí mismos como valiosos es el *a priori* antropológico de todo aquel ser humano que denote una moral emergente (Roig, 2002), y es el punto de partida que les permite convertirse en autores.

Es necesario recordar que los géneros testimoniales cumplen una función de primer orden en los procesos colectivos de

construcción de la memoria. Es factible, entonces, hablar de una moralidad emergente y de una eticidad propia en el corpus de las crónicas rioplatenses en general. Como apreciaremos en las siguientes páginas, este aspecto es particularmente evidente en las obras de Miranda y de Barco Centenera. En tanto productos literarios que evidencian un trabajo de intermediación cultural entre España y Sudamérica, las crónicas rioplatenses deben considerarse dentro del corpus de obras que permiten un abordaje comparatista.

El hambre como motivo literario

La Tematología es una de las principales metodologías de la Literatura Comparada; estudia los temas y motivos literarios desde una perspectiva histórica, transnacional y erudita. Hace foco en la manera en que determinados tópicos o *mitos* son representados, reelaborados o versionados (Garnica de Bertona, 2003). No existe una definición consensuada de los términos *tema*, *motivo* y *asunto*, por ello es necesario realizar algunas aclaraciones. Juan Carlos Pueo Domínguez (s. a.) propone que:

...el principal problema del término «tema» es su amplitud de significado, que puede modificarse según el punto de vista que se adopte a la hora de estudiarlo: así, las consideraciones sobre los temas pueden partir de presupuestos preliterarios –por ejemplo, el hecho de que un tema ya haya sido tratado antes de que un escritor determinado se decida a ocuparse de él, o bien que se trate un aspecto de la realidad que nunca ha sido tratado literariamente– o extraliterarios –el que un tema determinado sea un producto exclusivo de la imaginación del escritor, o bien que forme parte de la realidad en la que vive, o de la tradición en la que se inserta su obra–. Otras

veces, el estudio de los temas no se centra en el momento en que el escritor se decide a tratar un tema determinado, sino en la obra misma, en cómo está tratado ese tema dentro de la obra literaria, y en su comprobación respecto a otros enfoques no literarios –el ejemplo lo tenemos sobre todo en las obras literarias de enfoque realista, cuyas aseveraciones pueden compararse con los datos ofrecidos por la historia; lo mismo pasa también con la novela histórica– (p. 1).

Así, la Tematología es un método válido para el estudio de motivos o hechos extraliterarios representados en obras con intencionalidad testimonial. Sin embargo, Aurora Luz Pimentel (1993) propone una diferenciación básica pero sumamente útil entre tema y motivo:

Lo que los diferencia en un primer momento es que el tema [...] *orienta* una posible selección de incidentes o detalles que permita su desarrollo; el motivo en cambio se distingue del tema por ser una *unidad* casi autónoma y por su *recursividad* (pp. 216-217).

Debido a la recurrente aparición del hambre en las obras que estudiamos es que hablamos de ella como motivo literario. A propósito de esta dificultad, Claudio Guillén declaró: «Importa poco –aunque moleste mucho– la confusión terminológica. Lo principal es que se abra una perspectiva en profundidad» (citado en Naupert Naumann, 2010, p. 100).

La Tematología toma al mito como una de sus fuentes primarias, puesto que uno de los ejes de esta metodología es la búsqueda de relaciones genealógicas. A pesar de lo que se puede suponer, existen pocos antecedentes acerca del hambre en las tradiciones griega y latina. Tal vez los casos más importantes sean los de Erisictón, rey de Tesalia, condenado a

sufrir un hambre tan fuerte que lo lleva a vender todas sus pertenencias y finalmente devorarse a sí mismo, y Tántalo, castigado a sufrir hambre y sed eternas por, entre otras razones, matar a su hijo para agasajar a Zeus. La escasa presencia del hambre dentro de las mitologías clásicas llama la atención sobre un aspecto no menor: el hambre, tal como la conocemos y definimos hoy, es un hecho *moderno*. Así, el mito moderno del hambre, o el mito del hambre moderna, está ligado a las condiciones políticas, sociales y económicas (Barthes, 2005).

El hambre relatada en las obras que estudiamos es un proceso fisiológico que, debido a su intensidad, puede provocar la muerte. Por esta razón los autores se autoperiben como *sobrevivientes de una catástrofe*. Luis de Miranda (1952) focaliza en la gran mortalidad provocada por el hambre, «Pocos fueron o ninguno / que no se viese citado, / sentenciado y emplazado / de la muerte» (vv. 97-100), y en lo patético de esta escatología, «ansí los tristes morían / rabiando» (vv. 120-121). Con similares recursos, Del Barco Centenera (1912) hace hincapié en la gran cantidad de decesos producto de la hambruna, «[...] de hambre mucha gente sepultaron» (v. 424), y en la imagen terrible de los moribundos, «Comienzan a morir todos rabiando, / los rostros y los ojos consumidos» (vv. 1281-1282).

Así, la muerte se presenta como una posibilidad latente. El sitio de los querandíes fue una catástrofe histórica y, como tal, tiene su correlato en una *catástrofe lingüística*¹ (Gatti, 2006). El mito

1 Gabriel Gatti acuñó el término en un trabajo sobre la narrativa de los detenidos desaparecidos en el Cono Sur. Este evidencia una crisis de representación producto de las circunstancias propias de la estadía

es un lenguaje histórico y motivado por su uso social, y que se encuentra determinado por su historicidad y por su intencionalidad (Barthes, 2005, p. 210). El uso social de este lenguaje fluctúa entre los dos polos de lo referencial: dar cuenta de la propia experiencia en el marco de un suceso histórico traumático y colaborar en la construcción de una memoria colectiva.

El hambre en la literatura con intencionalidad testimonial

Los géneros testimoniales presentan un componente de no ficción que constituye el núcleo referencial del relato en el cual el autor se apropia de una porción de la historia. Genette llama *literatura factual* al conjunto de obras y géneros (entre ellos, el testimonial) que tienen un núcleo referencial:

Three major competing definitions have been proposed: (a) semantic definition: factual narrative is referential whereas fictional narrative has no reference (at least not in «our» world); (b) syntactic definition: factual narrative and fictional narrative can be distinguished by their logico-linguistic syntax; (c) pragmatic definition: factual narrative advances claims of referential truthfulness whereas fictional narrative advances no such claims (Genette, citado en Schaeffer, 2013, s. p.)².

carcelaria. El paralelismo con la crisis de representación que aparece en las crónicas es evidente y nos permite utilizar el término en un contexto diferente.

2 Han sido propuestas tres definiciones principales que compiten entre sí: (a) definición semántica: la narrativa factual es referencial mientras que la narrativa ficcional no tiene referente (al menos no en «nuestro» mundo); (b) definición sintáctica: la narrativa factual y la narrativa ficcional pueden distinguirse por su sintaxis lógico-lingüística; (c) definición pragmática: la

El interés por la literatura factual o referencial surgió tardíamente, a mediados del siglo XX, como una reacción crítica a la idea de obra cerrada sobre sí misma o como un hecho puramente estético, al discurso de las vanguardias de las décadas anteriores y al principio de la *autonomía* del arte. Una de las características básicas de los *géneros referenciales* es la coincidencia entre autor y narrador, entre diégesis e historia y entre *locus* y espacio geográfico. Leonidas Morales (2001) ofrece una definición simple y acabada:

Géneros discursivos «referenciales» llamo aquí a aquellos donde, al revés de lo que ocurre en los ficcionales como la novela, autor y sujeto de la enunciación (o «narrador») coinciden: son el mismo. Hablo de géneros como la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica, el ensayo, o géneros periodísticos como la entrevista y el reportaje. En todos ellos el discurso opera, invariablemente, con un referente extratextual de diversa identidad: cultural, social, político, literario, artístico, biográfico, etc. (p. 11).

En este ámbito, el narrador es un sujeto real, verificable, que se autoadjudica la transmisión de una verdad, un *testimonio*. De esta manera, se establece entre el autor y el lector un *pacto de verdad*. El autor es garante de la memoria de un acontecimiento histórico, revela una vocación ética y moral. El narrador es un sobreviviente, un padeciente, un testigo. En el marco de una desigual contienda de fuerzas, el individuo que sobrevive a una catástrofe histórica es un sujeto subalterno o miembro de aquella clase entendida como la compuesta por sujetos que deben acatar lo que otros deciden o determinan

narrativa factual pretende alcanzar la veracidad referencial mientras que la narrativa ficcional no lo pretende (la traducción es propia).

para ellos. Están, en cierta manera y no a tiempo completo, a merced de la clase hegemónica, que en la tradición de pensamiento gramsciana representa a su opuesto. Para la intelectual hindú Gayatri Chakravorty Spivak (2011) la subalternidad es un estado (aunque este pueda durar toda la vida de una persona) que no necesariamente acaba cuando el sujeto toma voz y la plasma en un producto cultural y social, como un libro. El subalterno *puede hablar*, aunque al momento de hacerlo comience lentamente a transitar su cambio de estado, hecho que demuestra, de acuerdo con las palabras de Roig (2002), una moral emergente.

Es evidente que no hay un solo vocabulario del desencanto, sino varios y que el de los oprimidos no coincide con el de los escritores burgueses que militan en el posmodernismo [...]. De todos modos, toda emergencia se da dentro del marco de lo contingente, condición de posibilidad de lo nuevo. Se constituye, además, en relación dialéctica con la cultura de dominación en la medida en que desde esta se ignora, excluye, desconoce, rechaza o reprime ciertas áreas de experiencia que entran en la categoría hegeliana de la «existencia inútil», a saber, todo lo que no compatibiliza con la «razón», entiéndase, la racionalidad imperante. [...] En fin, ningún orden social dominante y, por lo tanto, ninguna cultura dominante agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana (pp. 241-242).

Así, el vínculo entre subalternidad y testimonio aparece dado por la moralidad emergente, por el reconocerse a sí mismos como valiosos: este es el *a priori* antropológico que determina el momento en que una persona comienza a percibirse como sujeto histórico. Este *a priori*, que se emparenta con el *conatus* spinoziano, es, en palabras de Roig, la dignidad (2024, pp. 20-24).

Obras y narradores

No se conoce con certeza la fecha de nacimiento de Luis de Miranda en Plasencia. Fue parte del ejército español y participó del Saqueo de Roma en 1527 (Tieffemberg, 2017), luego inició su carrera sacerdotal y en 1535 se embarcó a tierras americanas en la expedición de Pedro de Mendoza. Se cree que el *Romance* fue escrito en fecha cercana a la primera fundación de Buenos Aires y es considerado el poema fundacional de la literatura argentina. En él, las «penurias de los hambrientos se enumeran con un poder de evocación plástica que los pone ante los ojos y con tal patetismo que aún hoy nos perturban» (Curia, 1987, p. 47).

La última referencia a su persona procede de su paisano, Martín del Barco Centenera, que le menciona como residente en Asunción, todavía en 1569, en un proyecto organizador de la Iglesia presentado al Consejo de Indias en el que el autor de *La Argentina* le propone para ocupar un cargo eclesiástico de mayor importancia que el que ocupaba entonces como beneficiado (Martínez Gómez, 2010, p. 45).

Por su parte, Del Barco Centenera nació en Cáceres en 1535. En Salamanca obtuvo el título de licenciado en Teología. Influenciado por el pensamiento humanista de Las Casas quiso conocer el espacio americano y la realidad de los indígenas que poblaban esta región. Fue nombrado arcediano de la catedral de Asunción y se embarcó en la armada de Juan Ortiz de Zárate. Su única obra, o al menos la única conservada, es la *Argentina*. Fue publicada en Lisboa en 1602, pero no se tiene certeza acerca de su fecha de composición. Sobre el poema escribe Silvia Tieffemberg que el «tono frío, desanimado, por momentos irónico, de Centenera se aviva y produce alguna de las mejores octavas del poema cuando toca el tema del

hambre» (1991, p. 204). Murió en la capital portuguesa poco después de editar su obra (Navarro y Lamarca en del Barco Centenera, 1912).

A pesar de su adscripción a los géneros lírico y épico, respectivamente, ni el *Romance* ni la *Argentina* fueron leídos como tales, sino que siempre se los consideró como parte (marginal, en todo caso) del discurso de la historiografía y su inclusión dentro del sistema de la literatura nacional ha estado supeditado al valor documental más que al estético. La *Argentina* está dedicada al «Marqués de Castel Rodrigo, Virrey, Gobernador y Capitán General de Portugal, por el rey don Felipe III, Nuestro Señor», hecho que marca la dependencia de los cronistas del poder de la aristocracia hispana. Allí expresa:

...procuré poner en escrito algo de lo que supe, entendí y vi en ellas, en veinticuatro años que en aquel nuevo orbe peregriné: lo primero, por no parecer al malo e inútil siervo que abscondió el talento recibido de su señor; lo segundo, porque el mundo tenga entera noticia y verdadera relación del Río de la Plata, cuyas provincias son tan grandes, con gentes tan belicosas, animales y fieras tan bravas, aves tan diferentes, víboras y serpientes que han tenido con hombres conflicto y pelea, peces de humana forma, y cosas tan exquisitas que dejan en éxtasis a los ánimos de los que con alguna atención las consideran (s. p.).

Por su parte, el *Romance* llega a nosotros mediante su inclusión en un documento que da cuenta de los españoles que aún se encontraban en el Río de La Plata y que se conserva en el Archivo General de Indias, Patronato 29, Ramo 14 (2). Si bien no consta de una dedicatoria, el poema abre con una estrategia factual:

Año de mill y quinientos / que de veinte se decía, / cuando fue la gran porfía / en Castilla / [...] Semejante al mal que lloro / cual fue la comunidad, / tuvimos otra, en verdad, / subsecuente, / en las partes del poniente, / en el Río de la Plata (LM, vv. 1-4; vv. 13-18).

Es evidente que los cronistas quisieron dejar constancia de su experiencia y de su calidad de sobrevivientes. Miranda y Del Barco Centenera no fueron partícipes de todos los sucesos que narran, lo cual marca una particularidad de las crónicas rioplatenses dentro del corpus general de la literatura con intencionalidad testimonial: la no coincidencia total entre el sujeto histórico y el autor de la narración. Los autores se erigen como garantes del relato y, así, transforman al sujeto del hambre en sujeto histórico.

Miranda y Del Barco Centenera vivieron en un estado de dislocación respecto de su sitio de pertenencia. Se encuentran a sí mismos insertos en un medio que les es hostil y para el cual ellos también son hostiles. Ambos escriben sus textos para que otros españoles entiendan la extrañeza del mundo americano. El esquema de enunciación de los cronistas es el siguiente: Yo (autor) cuento lo que vi y viví (testimonio) allí (dislocación) a él (sujeto no dislocado).

Sobre este asunto Beatriz Curia (1987) expresa que la «especificidad de los hechos americanos, su extrañeza, hacen pensar en un público ideal peninsular o, al menos, no partícipe de esas jornadas» (p. 48). De acuerdo con la autora, los cronistas estiman conveniente que sus textos sean leídos fuera del ámbito al que hacen referencia y desde el cual muchas veces fueron escritos. La intención informativa se une entonces a lo que, en términos jakobsonianos, conocemos como *función conativa*, aquella que propicia una reacción en el

lector (1985, p. 35). Para Tieffemberg (1991), «es evidente que existe en la obra [la *Argentina*] una clara conciencia del lector [...] al que trata de captarse haciendo la narración ligera por la variedad del tema y amena por lo extraordinario de los sucesos» (p. 221). Ejemplo de narración ligera es el siguiente fragmento de la *Argentina*:

Un solo perro había en el armada, / de gran precio y valor
para su dueño, / llamado, entró este día en su posada, / mas
nunca más salió de aquel empeño / porque ella le mató de
una porrada, / al tiempo del entrar, con un gran leño, /
mostrándolo me dice: «¿Qué haremos?», / yo dije: «Asa,
señora, y comeremos». / Comímonos el perro con secreto /
aunque ella su negocio exageraba / por malo, mas yo dije
que el precepto / de no hurtar jamás se quebrantaba / en
casos semejantes, que al concepto / muy bien en la
escritura se explicaba, / que entre los sabios es muy
ordinario: / carece de la ley lo necesario (BC, vv. 6425-6440).

El fragmento cierra con una sentencia moral que adquiere mayor peso por provenir de la voz de un clérigo y que hace liviano el relato.

El *Romance* de Luis de Miranda presenta tanto una motivación informativa e intención historiográfica (de sentido moral) como una ética del acto de escritura. Una de las motivaciones del poema es narrar los sucesos vividos por los españoles en territorio americano, motivación que se carga de valoraciones en torno al bien y al mal, y así se transforma en un texto moral. «Semejante al mal que lloro / cual fue la comunidad, / tuvimos otra, en verdad / subsecuente, / en las partes del poniente, / en el Río de la Plata» (vv. 13-18). El mal está encarnado por el conjunto tierra-habitantes americanos, que ha matado a seis maridos. Esta «conquista la más ingrata» (v. 19) es *enemiga* de

los planes españoles, es una tierra hostil, salvaje, que cobra un valor activo mediante la alegoría utilizada por el autor. Pero así como matan el hambre, el clima, el territorio desconocido y las luchas con los habitantes originarios, también mueren españoles en manos de otros españoles, luchando por tener el control de la zona, desconociendo las órdenes de la Corona. Luis de Miranda elabora su ética del acto literario mediante la denuncia de estas disputas por el poder en las colonias. El comportamiento amoral debe ser combatido y denunciado y en ese deber radica la eticidad del texto. El autor denuncia, y toda denuncia debe ser situada (temporal y geográficamente) y tener valor de verdad.

Galería de personajes asociados al hambre en las crónicas rioplatenses

El *fantasma* ocupa un lugar privilegiado en el corpus de las crónicas rioplatenses, por la recurrencia con la que aparece y el patetismo que representa, él es el *verdadero sujeto del hambre*. Su imagen es la de unas personas desgastadas, casi muertas, que ya no luchan por mantenerse vivos. En ese estado entra en juego su propia pertenencia a la especie humana, como si el hambre sostenida los transformara en no-seres-humanos. El fantasma ya no padece hambre: él es el hambre, y refleja la pérdida de la dignidad humana, es decir, del *a priori* antropológico que le permitiría reconocerse como valioso, como sujeto histórico.

Es necesario hacer una diferenciación entre la vida como existencia biológica, *zoé*, y la vida mediada por la cultura, *bíos* (Agamben, 2018). Esta expresiva imagen de los cuerpos casi sin vida vagando por las calles, inconscientes, gimiendo de dolor,

es una expresión de la *zoé*, y fue relatada por Miranda con las siguientes palabras:

Almas puestas en tormento / era vernos, cierto, a todos, /
de mill maneras y modos / y apenando. / Unos, contino,
llorando, / por las calles derribados, / otros lamentando,
echados / tras los fuegos, / del humo y ceniza ciegos / y
flacos, descoloridos, / otros de desfallecidos / tartamudos,
/ otros del todo ya mudos / que el huelgo echar no podían.
/ Así los tristes morían / rabiando (1952, vv. 105-120).

Acerca del uso del vocablo «rabiarse» por parte de Luis de Miranda, Silvia Tieffemberg (2012) realiza dos observaciones: el verbo conjugado «morían» toma el significado de «corrían» mientras que «rabiando» significa «muriendo de hambre» (p. 65). Entonces, debemos transcribir los versos de la siguiente manera: así los tristes corrían / muriendo de hambre. Esta metáfora animal revela la bestialización o animalización del hambriento. El sentido figurado del verbo también está documentado por Del Barco Centenera, quien retrató a los hambrientos como cuerpos sollozantes que vagan sin ninguna esperanza, sujetos ajenos a toda dignidad:

Comienzan a morir todos rabiando, / los rostros y los ojos
consumidos; / a los niños que mueren sollozando / las
madres les responden con gemidos. / El pueblo sin ventura
lamentando, / a Dios envía suspiros doloridos, / gritan viejos
y mozos, damas bellas, / perturban con clamores las
estrellas (BC, vv. 1281-1288).

El verbo *rabiar* refuerza la idea de animalización asociada al sujeto que padece hambre extrema. El ser humano que pierde su dignidad se convierte en fantasma, vaga, gime y espera su muerte. Deja de ser una vida mediada por la cultura, con necesidades y deseos, para ser mera existencia biológica, un

transcurrir decadente de las funciones fisiológicas que mantienen con vida al cuerpo.

Dentro del imaginario de la época la antropofagia era una característica de algunos pueblos bárbaros, como da cuenta el propio Del Barco Centenera en el primer canto de la *Argentina*, en el que pretende dar noticia «del origen de los Chiriguanas o Guaranís, gente que come carne humana». Sin embargo, los cronistas no encontraron evidencia de canibalismo en los aborígenes pero sí dieron cuenta de un impactante caso de antropofagia entre españoles. Este es el hambre tan *estraña* (v. 67) de la que habla Miranda, una experiencia que genera reacciones por fuera de toda lógica o expectativa. Lo paradójico de esta situación explica por qué un suceso de canibalismo ha sido tan ampliamente reflejado en las crónicas rioplatenses: «Allegó la cosa a tanto / que, como en Jerusalem, / la carne de hombre también / la comieron. / Las cosas que allí se vieron / no se han visto en escritura: / comer la propria asadura / de su hermano» (LM, vv. 81-88). Y Del Barco Centenera también refleja el horroroso suceso:

Un hecho horrendo digo lastimoso, / aquí sucede: estaban dos hermanos; / de hambre el uno muere, y el rabioso / que vivo está, le saca los livianos / y bofes y asadura, y muy gozoso / los cuece en una olla por sus manos / y cómelos; y cuerpo se comiera, / si la muerte del muerto se encubriera (BC, vv. 1273-1280).

Así, el caníbal y el fantasma se prefiguraron como los personajes más representativos del hambre en la crónica rioplatense.

El Río de la Plata como un *nuevo mundo* para el hambre

La diversidad climática y geográfica de la región expuso la debilidad del ser humano frente a la naturaleza, al tiempo que la fertilidad y el salvajismo de la tierra se transformaron, mediante una influencia recíproca, en características propias de los habitantes de estas tierras. Los españoles, como sujetos dislocados, se enfrentaban a una diversidad que era, además, cultural. La dislocación trae aparejados un conflicto y una amenaza a la propia identidad (Simón, 2016), puesto que se produce un alejamiento traumático de todo aquello que reconocemos como propio, y que no es ni más ni menos que lo cultural, entendido como el conjunto de valores y creencias que rigen nuestra intelección. La no-cultura es la animalidad, lo salvaje, aquello que existe sin mediación cultural, es decir, la *zoé*.

El hambre es canina, según el adjetivo propuesto por Del Barco Centenera,³ tanto porque se hace oír como un rugido en el estómago como por la animalidad que genera; es rabiosa, es indigna de un ser humano, implica una idea de degradación. Y por eso nos acerca a un *topos* en el que lo humano se desvanece gradualmente. La tierra es cruel, desleal y traidora; los españoles vagan en ella bajo el terrible acecho de la muerte:

Pocos fueron o ninguno / que no se viese citado, /
sentenciado y emplazado / de la muerte; / más tullido, el
que más fuerte, / el más sabio, más perdido, / el más
valiente, caído / y hambriento. / Almas puestas en tormento
/ era vernos, cierto, a todos, / de mill maneras y modos / y
apenando. / Unos, contino, llorando, / por las calles

3 «... la perra / pestífera cruel hambre canina / a todos abandona y los arruina» (BC, vv. 1262-1264).

derribados, / otros lamentando, echados / tras los fuegos, / del humo y ceniza ciegos / y flacos, descoloridos, / otros de desfallecidos / tartamudos, / otros del todo ya mudos / que el huelgo echar no podían (LM, vv. 97-118).

Y esto es percibido como un castigo divino. Así se puede leer también en la *Argentina*:

¡Eterno Dios!, que azotas y castigas / los hombres por razones exquisitas, / ¡qué de tormentas, hambre, sed, fatigas, / trabajos, guerras, cosas infinitas / he visto! Y sé Señor, que más obligas / aquel a quien castigas, y lo incitas / a que ande entero siempre en tu servicio, / mas no conoce el malo el beneficio (BC, vv. 5265-5272).

Pero también hay que hacer hincapié en un hecho particular. Antiguamente, el término «trabajo» tenía el significado (cercano a su etimología latina, *tripalium*) de tortura, padecimiento, sufrimiento, que se mantuvo, al menos, hasta bien entrado el siglo XVII. Aun en los primeros cronistas americanos hay ejemplos de ello: «Trabajos, hambres y afanes / nunca nos faltó en la tierra» (LM, vv. 49-50); «No quiero referir la gran miseria, / trabajos, infortunios que sufrieron / en aqueste camino, y su laceria, / y hambre y sed que todos padecieron» (BC, v. 1577-1580). Entonces coexistía aquella acepción hoy en desuso con la actual, que hace referencia a una ocupación retribuida o un esfuerzo humano aplicado a la producción de riqueza, de acuerdo con la definición del Diccionario de la Real Academia Española: «2. m. Ocupación retribuida. [...] 4. m. Cosa que es resultado de la actividad humana. [...] 6. m. Esfuerzo humano aplicado a la producción de riqueza, en contraposición a capital». El hambre fue entendida, vivida y experimentada como uno de los tantos *trabajos* o padecimientos soportados por los españoles en

América, o como una experiencia asociada con el trabajo en el *nuevo mundo*.

El complejo cultural compuesto por la tierra y sus habitantes fue visto con la imagen de una mujer salvaje a la había que dominar. Luis de Miranda hace referencia a ella como una viuda impiadosa, cruel y desleal que ha matado a seis maridos (metáforas cuestionables para referirse a la tierra y a los conquistadores):

desleal y sin temor, / enemiga de marido, / que manceba
siempre ha sido / que no alabo, / cual los principios el cabo
/ aquesto ha tenido cierto, / que seis maridos ha muerto / la
señora (LM, vv. 20-27).

y así nos hizo la guerra / la cruel (LM, vv. 51-52).

Múdenos tan triste suerte / dando Dios un buen marido, /
sabio, fuerte y atrevido / a la viuda (LM, vv. 133-136).

Esta metáfora recorre el poema y es una de las marcas de estilo que permiten incluir al *Romance* dentro del corpus de la literatura argentina y no únicamente dentro del discurso historiográfico. Para el autor, los conquistadores, como trabajadores en pos del engrandecimiento de la Corona española y de la difusión del cristianismo en tierras americanas, padecen miserias, hambres y tormentos producto de la *naturaleza salvaje* y de la *crueldad* de los habitantes de estas tierras. Las características de quien podría dominar al salvajismo americano son la sabiduría, la fortaleza y el atrevimiento. De esta manera, Miranda plantea una visión crítica acerca del virtuosismo de los comandantes de las expediciones españolas. Recordemos brevemente que él fue partidario de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, despojado de su

rango y preso por quienes detentaban el mando de la expedición tras el fallecimiento de Pedro de Mendoza. Su texto es también una denuncia de las luchas intestinas por el poder en territorio americano.

Recursos literarios asociados a la representación del hambre

El lenguaje que los cronistas utilizaron para describir el hambre y para referirse al sujeto del hambre es una lengua del terror por la necesidad o por una especie de animalidad latente que puede verse en el acto de canibalismo y en el andar fantasmal del hambriento. El lenguaje es oscuro, pesado, cargado de patetismo. Luis de Miranda da forma al motivo literario del hambre mediante dos artificios retóricos: una descripción extensa e impactante y una comparación. El primero de esos recursos literarios sirve de pretexto para introducir una imagen escatológica que permite dar cuenta de la intensidad de los sucesos vividos en el continente americano.

La ración que allí se dio / de harina y de bizcocho / fueron seis onzas u ocho, / mal pesadas. / Las viandas más usadas / eran cardos que buscaban / y aun estos no los hallaban / todas veces. / El estiércol y las heces / que algunos no digirían / muchos tristes lo comían, / que era espanto (LM, vv. 69-80).

La alimentación así entendida es un acto de animalidad latente, en él se percibe claramente el cruce del umbral de lo mediado por la cultura. El hambriento es un ya-no-humano. Por otra parte, la comparación mencionada es un mecanismo de referencialidad, pues refiere a un hecho histórico muy difundido en la España del siglo XVII, el sitio de Jerusalén (Tieffemberg, 2017): «Allegó la cosa a tanto / que, como en Jerusalem, / la carne de hombre también / la comieron» (LM,

vv. 81-84). Las coordenadas del lenguaje mirandiano son la escatología (o el patetismo escatológico) y la referencialidad histórica.

Martín del Barco Centenera dedica más tiempo a la descripción de los padecimientos de los españoles en tierras americanas. Recordemos que la extensión de su poema es ampliamente superior a la del *Romance* (más de 10000 versos frente a 136). El ritmo de la *Argentina* es el de un largo poema épico. Las extensas descripciones logran dar cuenta de la magnitud del flagelo y mediante ellas el poeta se detiene en descripciones del cuerpo del sufriente y de su comportamiento. Además, el autor se permite intercalar reflexiones morales acerca de otros tópicos recurrentes en su obra y en su época: las riquezas, el honor, la religión, etc. Del Barco Centenera abre el canto quinto con una reflexión acerca de la dicotomía entre pobreza y riqueza (material y espiritual):

Segura vida llaman la pobreza, / y de santos, de santas es amada; / también la Majestad y sacra Alteza / amándola le dio suerte estimada. / Aquel que en poco tiene la riqueza / por cierto vive vida sosegada; / y el que con su pobreza se contenta / más rico es que el que tiene mucha renta. / Las guerras y las grandes disensiones / el interés las causa, como vemos. / Motines y revueltas, rebeliones, / ¡qué de mal por la plata padecemos! / Autores de las santas religiones, / que amastes la pobreza por extremos, / decid, ¿no es más segura la pobreza, / pues por ella gozáis de la riqueza? (BC, vv. 1473-1488).

Durante la narración de los episodios de hambruna el lenguaje del poeta se llena de terror e hipérbolas, su tono se torna «sostenidamente angustioso, transido de desesperación y horror, describiendo las carnes que se consumen lentamente,

los ojos que comienzan a hundirse y la piel que va empalideciendo: mimesis despaciosa, obrada por el hambre, de los hombres en seres fantasmales» (Tieffemberg, 1991, p. 204). Así describe en el canto noveno el cuerpo de los hambrientos durante los sucesos transcurridos en la isla Santa Catalina: «A muchos el pellejo como manto / les cubre aquellos huesos descarnados; / en otros agua, humor, corrupto viento, / entre pellejo y huesos han asiento» (BC, vv. 2957-2960). Y en el canto cuarto:

Es hambre enfermedad la más rabiosa / que puede imaginar
ningún cristiano; / la mano está temblando temerosa, / no
quisiera de tal ser escribano. / Mi Dios, por vuestra sangre
tan preciosa, / libradme de este azote, que el tirano / que
llegaba a tentaros, bien sabía / que es grave mal la hambre
en demasía (BC, vv. 1289-1295).

El lenguaje utilizado por Del Barco Centenera para referir el hambre y los padecimientos de los españoles en tierras americanas está marcado por el terror, el cinismo y la angustia, y se expresa mediante detalladas descripciones y reflexiones morales.

Conclusiones

El hambre es una posibilidad para todos los seres humanos, una *experiencia latente*. Quien la experimenta se convierte en un instrumento del hambre para verbalizarse. Es decir, el hambre se comporta como una entidad posible, desconocida, que necesita de un ser humano para realizarse. El ser humano no modifica al hambre tras experimentarla, sino que el hambre modifica al ser humano que la experimenta y que no encuentra las palabras correctas para dar cuenta de ella. Es posible señalar una serie de continuidades y rupturas en cuanto al

tratamiento del motivo del hambre en las obras de Miranda y Del Barco Centenera. Primeramente, en ambos casos no se puede hablar de una coincidencia total entre el sujeto narrador y el sujeto del hambre. Sin embargo, ellos sí experimentaron otras catástrofes y sucesos terribles que les permitieron asegurar que la hambruna y la antropofagia fueron posibles, y es más, verdaderas, en el contexto de la conquista. Los personajes propios de la animalidad más terrible representan la pérdida total de dignidad y reflejan el paso lento de un cuerpo mediado por la cultura (*bíos*) a uno inculturado (*zoé*). Los cronistas los describen como cuerpos sin vida, con harapos cubriendo sus huesos, consumidos por el hambre. El apartado dedicado a estos personajes refleja el sentido más terrible de todos los asuntos relacionados con la subalternidad en contexto de catástrofe histórica y su lenguaje es escatológico y busca una reacción por parte del lector. Pero además hay otro personaje cuya motivación sigue siendo la saciedad de la necesidad fisiológica: el caníbal. Ambos autores mencionan un hecho de canibalismo durante el sitio por parte de los querandíes, episodio ampliamente representado en la crónica ríoplatense. Los cronistas, tal vez por su formación clerical, a la ética del acto testimonial suman la reflexión moral. Luis de Miranda lo hace al momento de valorar el accionar violento e injusto de ciertos españoles, en una lucha intestina por detentar el poder en territorio americano; Martín del Barco Centenera lo hace incorporando sentencias didácticas, moralizantes, a la manera de las obras religiosas, dentro de la estructura de un poema épico. Además, cabe mencionar la direccionalidad de los relatos, dedicados a la nobleza, escritos para que conocieran la realidad en América; además, los hipotéticos lectores de esas obras buscaban en ellas noticias de un territorio desconocido y no se dudaba de lo narrado y

testimoniado, puesto que los cronistas estaban o habían estado en ese sitio. Los cronistas son sujetos en situación de migración, que viven voluntariamente fuera de su lugar de origen o pertenencia. Esta dislocación genera una amenaza a los valores propios y una pérdida de identidad. La motivación principal de la migración de los cronistas es la expansión política y económica de España, puesto que ellos viajaron como empleados de la corona, de manera *voluntaria*, con la intención de inculcar el evangelio en los pueblos americanos. Este hecho puede entenderse como una especie de superestructura ideológica que cubría el proceso de expansión imperial (Bauer, 2016). El *conatus* spinoziano, el ponerse a sí mismo como valioso, es el punto de partida del testimonio. No existe relato sin ese autorreconocimiento. El *conatus* puede ser entendido como un acto social y direccionado. Este *a priori* antropológico está asociado a la dignidad humana, ese es el valor que define a los sujetos históricos en tiempos de emergencia. Notemos que el término *conatus* comparte raíz lingüística con aquella función del lenguaje que, según Jakobson (1985), apela al contacto del emisor con el receptor (es decir, la función conativa), mediante la cual el primero busca emocionar al segundo, hacerlo partícipe del testimonio dado y de la experiencia vivida.

La dificultad para describir el contexto es una constante en las obras estudiadas. Luis de Miranda, al referirse a la tierra, utiliza la prosopeya y le da las cualidades de una mujer despiadada, la tierra americana era entendida como el sitio en el que se perpetra un castigo divino. Esto refleja los límites del lenguaje referencial cuando un sujeto se enfrenta a situaciones percibidas como nuevas. Queda claro que esta situación está mediada culturalmente y que el lenguaje representa las diversas visiones del mundo propias de cada sociedad: lo que

es *nuevo* para unos puede no serlo para otros. En las crónicas rioplatenses las limitaciones del lenguaje referencial tienen un punto de apoyo en el desencanto de estos por la vida en esta tierra. Las prometidas abundancia y riqueza no fueron tales en los primeros años de la conquista, y muchos expedicionarios murieron en manos de los nativos o por hambre y enfermedades. La tierra que debía entregar oro y manjares daba en realidad pobreza, hambre y penurias, *trabajos*. Muchas de las crónicas enviadas a la corona española pretenden reflejar estos padecimientos.

Del Barco Centenera editó su poema épico en Portugal, hecho que nos permite suponer que fue escrito tras su regreso a la Península ibérica; es probable que el poema de Miranda haya sido escrito en Argentina en una fecha cercana a la de la primera fundación de Buenos Aires. Esta relación entre el adentro/afuera del sitio de la experiencia y el contexto de producción nos permite establecer una ruptura entre ambos autores.

Por último, hemos estudiado los recursos y discursos utilizados por los autores para representar el hambre. Luis de Miranda, para introducir el motivo en su *Romance*, utiliza una comparación y una larga descripción. La comparación retrotrae a un hecho histórico hartamente conocido en su época y así devela una intencionalidad referencial. Las largas descripciones, por su parte, con un lenguaje cargado de patetismo y crudeza, permiten poner en juego la función conativa del texto, es decir, apelar a la reacción del lector, que puede mostrar desde pavor o miedo hasta enojo o sensación de injusticia. Es factible pensar que ambas posibilidades de la conatividad estaban presentes en las intenciones de Miranda. Martín del Barco Centenera también realiza largas

descripciones de los sucesos de hambre, recurrentes en su relato de los 24 años que estuvo en tierras americanas, e intercala numerosas reflexiones morales con una intencionalidad didáctica propia de la narrativa religiosa. De esta manera, la función conativa de su obra apunta más a la puesta en cuestión de una escala axiológica que se revela endeble cuando las circunstancias sobrepasan los límites y las expectativas.

En este contexto, el trabajo narrativo de los cronistas debe entenderse como una instancia de intermediación cultural entre España y Sudamérica, hecho que ubica a sus obras dentro del corpus de lo comparatista. Es posible verificar el carácter transnacional de las crónicas en la crisis de representación que dificulta la utilización del lenguaje peninsular para describir o narrar las vivencias en un mundo que les era tan extraño como hostil.

El hambre relatada en las obras que hemos tomado en este trabajo es una experiencia que sobrepasa la definición de la ONU/FAO citada en la introducción, puesto que además de impedir la realización normal y eficiente de las actividades cotidianas de una persona implica una pérdida de la dignidad. La definición del Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española es también incompleta para reflejar las múltiples aristas de este flagelo de las sociedades humanas: «1. f. Gana y necesidad de comer. | 2. f. Escasez de alimentos básicos, que causa carestía y miseria generalizada. | 3. f. Apetito o deseo ardiente de algo» (s. f.). La escasez de acepciones contrasta con la gran variedad de metáforas que menciona la Academia: *morir de hambre, juntarse el hambre y las ganas de comer, clarear de hambre y más lista/o que el hambre* son solo una pequeña muestra. Este hecho refleja uno

de los aspectos cruciales de las representaciones literarias del hambre y que esperamos haber vislumbrado aunque sea mínimamente en este trabajo: que el lenguaje se torna insuficiente para referir de manera fiel la experiencia del hambre extrema. Hemos llamado, con Gatti (2006), *catástrofe lingüística* a este fenómeno.

Bibliografía

- Agamben, G. (2018). *Homo sacer IV, 2. El uso de los cuerpos*. Adriana Hidalgo.
- Barthes, R. (2005). *Mitologías* (H. Schmucler, Trad.). Siglo XXI. (Original publicado en 1957).
- Bauer, Y. (2016). El Holocausto y las comparaciones con otros genocidios. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 61(228), 145-172.
- Curia, B. (1987). *Múdenos tan triste suerte. Sobre el Romance de Luis de Miranda*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, CADEI.
- Del Barco Centenera, Martín (1912). *Argentina y conquista del Río de la Plata con otros acaecimientos de los Reinos del Perú, Tucumán y Estado del Brasil* (Navarro y Lamarca, Not.). Estrada. (Original publicado en 1602).
- FAO, ONU, FIDA, OMS, PMA y UNICEF. (2023). *El estado de la seguridad alimentaria y la nutrición en el mundo 2023. Urbanización, transformación de los sistemas agroalimentarios y dietas saludables a lo largo del continuo rural-urbano*. FAO. <https://doi.org/10.4060/cc3017es>
- Garnica de Bertona, C. (2003). La Tematología Comparatista: cuestiones teóricas y desarrollo en la Argentina. *Boletín de Literatura Comparada*, XXVI-XXVII, 107-140.
- Gatti, G. (2006). Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *CONfines de relaciones internacionales y ciencia política*, 2(4), 27-38. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-35692006000200002&lng=es&tlng=es
- Guillén, C. (1983). Tres modelos de supranacionalidad. *Boletín de la Fundación Juan March*, (122), 3-16. <http://recursos.march.es/web/prensa/boletines/pdf/1983/n-122-enero-1983.pdf>
- Guillén, C. (1985). Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada. Crítica.
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética*. Cátedra.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos*, 29, 47-61. <http://semiotica.dere-des-carlon.com/wp-content/uploads/2018/04/Lejeune.pdf>
- Martínez Gómez, J. (2010). El *Romance elegíaco* (c. 1537) de Luis de Miranda de Villafañe y la fundación de Buenos Aires. *Calíope*, 16(1), 43-60.

Miranda de Villafaña, L. de (1952). *Romance* (Versiones paleográfica y moderna, J. Torre Revello, Pro.). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Morales, L. (2001). *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Cuarto propio.

Naupert Naumann, C. (2010). La tematólogía vista por Claudio Guillén y su andadura en «tiempos de desconciertos». En *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (pp. 99-106). Universitat Pompeu Fabra, Sociedad Española de Literatura General y Comparada. <http://www.cervantesvirtual.com/seearch/la-tematologia-vista-por-claudio-guillen-y-su-andadura-en-tiempos-de-desconcierto/491aa6a9-3ebf-464f-be92-977aa6d038c8.pdf>

Pimentel, L. A. (1993). Tematólogía y transtextualidad. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41(1), 215-229.

Pueo Domínguez, J. C. (s. a.). Tematólogía comparatista. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/41921671/3_Tematolog%C3%ADa_comparatista

Real Academia Española. (s. f.). Hambre. *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/hambre>

Roig, A. (2002). *Ética del poder y moralidad de la protesta. Respuestas a la crisis moral de nuestro tiempo*. Ediunc.

Schaeffer, J. M. (2013). Fictional vs. Factual Narration. En Peter Hühn et al. (Eds.), *The living handbook of narratology* (pp. 1-18). Hamburg University. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/printpdf/article/fictional-vs-factual-narration>

Simón, P. (2014). La Literatura y las catástrofes históricas del siglo XX, un novedoso objeto de estudio comparatista. *452 °F*, (10), 220-240.

Simón, P. (2016). Narraciones dislocadas: el exilio y el campo de concentración, dos formas de la violencia en la literatura testimonial argentina y española. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (8), 223-237.

Spivak, G. C. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* (J. Amícola, Trad.). El cuenco de plata. (Original publicado en 1985).

Tieffemberg, S. (1991). Martín del Barco Centenera. Argentina y conquista del Río de la Plata [tesis doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1506>

Tieffemberg, S. (2012). *El Romance de Luis de Miranda Villafaña*. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Tieffemberg, S. (2017). El tópico de la guerra de Jerusalén en Luis de Miranda y Martín del Barco Centenera. *Hipogrifo*, 5(2), 283-294.

Gonzalo Córdoba Saavedra es licenciado en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (FFYL, UNCUYO) y diplomado en Gestión Editorial y Proyecto Cultural por el Centro Cultural para la Cooperación-Universidad de Buenos Aires (CCC-UBA). Es miembro del Centro de Literatura Comparada y profesor adscripto de Taller de Edición y Corrección de Textos (FFYL, UNCUYO). Actualmente, trabaja como editor y corrector en Ediunc.

Culturas digitales de horror en la ficción de Mónica Ojeda

Digital Cultures of Horror in Mónica Ojeda's Fiction

Adolfo Fabricio Licoa Campos

 <https://orcid.org/0009-0004-3044-876X>

Investigador independiente

fabiolico@qq.com

Ecuador

Resumen

El presente artículo estudia la intersección entre la literatura y el Internet en la obra de la autora ecuatoriana Mónica Ojeda, quien es consciente de los temas y entornos oscuros de estas culturas y de cómo afectan la vida de sus miembros, y los utiliza para crear su ficción gótica y retratar el lado más aterrador de los seres humanos. Mónica Ojeda describe los horrores del Internet y las culturas digitales en sus novelas *Nefando*, donde toca el tema de la *Dark Web* y su contenido perverso y violento a través de un videojuego macabro, y *Mandibula*, donde revela cómo las historias de terror del folclore digital, llamadas *creepypastas*, inducen miedo y alteran la vida de un grupo de adolescentes. Con esto en mente, partiendo del marco teórico de la cibercultura, este estudio analiza cómo Ojeda utiliza Internet y las tecnologías digitales como herramientas narrativas para intensificar su ficción, creando atmósferas que resuenan con el horror contemporáneo, ilustrando así el impacto de las dinámicas tecnológicas en la construcción de la subjetividad moderna.

Palabras clave: Mónica Ojeda, culturas digitales, horror digital, internet, *dark web*

Abstract

This article explores the intersection of literature and the Internet in the work of Ecuadorian author Mónica Ojeda. As a writer deeply attuned to contemporary life, Ojeda captures the dark themes and environments that permeate digital cultures, using them to craft a gothic fiction that confronts the most terrifying facets of human nature. In *Nefando* (Nefandous), for example, she explores the underworld of the Dark Web and its violent and perverse content through the depiction of a grotesque video game. Similarly, in *Mandíbula* (Jawbone), she delves into the unsettling impact of digital folklore, particularly creepypastas, and their power to cause fear and disrupt the lives of a group of teenagers. Drawing on the theoretical framework of cibercultura, this study analyzes how Ojeda employs the Internet and digital technologies as narrative tools to intensify her fiction, creating atmospheres that resonate with contemporary horror, thus illustrating the impact of technological dynamics in the construction of modern subjectivity.

Keywords: Mónica Ojeda, digital cultures, digital horror, internet, dark web

Introducción

La irrupción del Internet en nuestras rutinas ha causado el surgimiento de un mundo virtual que se ha convertido en una extensión de nuestra realidad, originando una nueva dimensión de lo que llamamos cultura: la cibercultura. El Internet es, pues, un espacio abierto y de acceso fácil, donde personas con los más diversos intereses, motivaciones e ideologías interactúan para dar origen a las culturas digitales, algunas de las cuales se conocen como “Culturas digitales de horror” (*Digital Cultures of Horror*).

Para Pierre Lévy (2007), la cibercultura es el “conjunto de las técnicas (materiales e intelectuales), de las prácticas, de las actitudes, de los modos de pensamiento y de los valores que se desarrollan conjuntamente en el crecimiento del ciberespacio” (p. 1). En este sentido, el Internet constituye un espacio donde convergen ciertas comunidades con sus respectivos lenguajes, imaginarios y prácticas (es decir,

culturas), muchas de las cuales, por su naturaleza prohibida, solo pueden tener cabida en la *Dark Web*.

Mónica Ojeda, consciente del contenido oscuro y perturbador de las culturas que prosperan en estos ciberespacios y de su impacto, las emplea como elementos de su ficción para mostrar el lado más abyecto del ser humano. En obras como *Nefando*¹ (2016) y *Mandíbula*² (2018), el Internet y sus culturas digitales juegan un rol fundamental en la construcción de los personajes y el terror que los envuelve. En ellas, el ciberespacio emerge como un escenario donde lo público y lo privado, lo real y lo ficticio, lo peligroso y lo inofensivo se entremezclan para abordar situaciones que ocurren en la cotidianidad, pero, que, por ser consideradas tabú, quedan confinadas a la privacidad del hogar y de los círculos familiares. Así, en *Nefando*, explora la *Dark Web* y su contenido macabro a través de un videojuego, mientras que en *Mandíbula*, revela cómo las *creepypastas*³ producen miedo a un grupo de chicas y cómo esto impacta en sus vidas. De esta manera, el horror en la obra de Ojeda adquiere vida, se vehiculiza y alimenta de las *creepypastas* y los videojuegos en línea.

Mónica Ojeda y su obra

Mónica Ojeda (Guayaquil, Ecuador, 1988) es una de las escritoras jóvenes más destacadas de la literatura latinoamericana actual, tanto que en 2021 fue incluida en la

¹ Para el desarrollo de este trabajo se usó la versión electrónica publicada por Editorial Candaya en 2016.

² Para este trabajo se usó la versión electrónica publicada por ebookelo en 2018.

³ Las *creepypastas* son historias cortas de terror recogidas y compartidas en foros, blogs, videos de YouTube y otros espacios del Internet.

lista de los 25 mejores autores jóvenes en lengua española por la revista literaria *Granta* (CBQ, 2021, párr. 1). Como heredera de las nuevas tendencias literarias, su narrativa explora la violencia, el miedo, el dolor, la perversidad y los conflictos en la vida cotidiana, especialmente en entornos familiares. De ahí que aborde temas polémicos como el incesto, la pornografía infantil, la violencia y la monstruosidad femenina, que considera fuentes del horror contemporáneo, para crear “una literatura que renueva todas las tradiciones sobre el miedo, la violencia y el dolor que se han ido alimentando hasta ahora” (Carretero, 2020, p. 28).

Desde que su obra comenzó a captar la atención de la crítica literaria, su estudio se ha centrado en el análisis de la sexualidad y su relación con la violencia y el trauma, así como la relación entre el horror, la belleza, el lenguaje y lo monstruosas que pueden ser las mujeres. Sin embargo, excepto por el ensayo “En la corte del Dios Blanco: Folclore digital y gótico global en *Mandíbula*”, de Marco Malvestio (2022), que examina el papel del folclore digital globalizado, particularmente las *creepypastas*, pocas investigaciones han abordado la presencia de las culturas digitales en la obra de Ojeda y su función en su creación literaria. Este artículo pretende llenar este vacío, demostrando cómo, al narrar los horrores de la web y sus culturas digitales, Ojeda demuestra que el Internet es el vehículo perfecto para el horror contemporáneo y que los internautas y su interacción en la red son el origen de gran parte de lo macabro que allí circula.

Metodológicamente, este artículo explora la intersección entre la literatura y el Internet como discurso y analiza cómo Mónica Ojeda utiliza las culturas digitales de las comunidades de *creepypastas* y videojuegos en línea para intensificar el

efecto de horror en sus narrativas. Se destacan algunos aspectos esenciales, tales como la participación anónima, la disolución de la frontera entre lo real y lo ficticio y la fragmentación y transitoriedad de la información que circula en estos espacios. De esta manera, el artículo propone que la ficción de horror de Ojeda se convierte en un espacio de diálogo entre el texto literario y el Internet, demostrando que las culturas digitales no solo transforman las formas de interacción social, sino que también influyen en las prácticas narrativas y en las representaciones del horror en la literatura contemporánea.

La primera sección ofrece una breve descripción de cómo se manifiesta el horror en el Internet desde una perspectiva cultural y su papel en la formación de las culturas digitales de horror. A continuación, se analiza el impacto de estas culturas en la cultura popular y el comportamiento colectivo, ilustrado a través de las novelas seleccionadas para el estudio.

Literatura e Internet

El Internet y las nuevas tecnologías digitales han transformado profundamente a la humanidad, particularmente a sus miembros más jóvenes. La ubicuidad de las redes sociales, blogs, *websites*, correos electrónicos, foros y otros espacios y elementos de la red, y su relación con la literatura es ahora un tema relevante en los campos de los estudios literarios y las humanidades digitales.

Las ciberculturas, que comprenden los comportamientos, las experiencias, los conocimientos, y los valores y creencias presentes en el ciberespacio, forman ya parte de nuestra realidad, reconfigurando la manera en que entendemos al

mundo y nos relacionamos con él. Estas ciberculturas no solo se alimentan de lo que sucede en el Internet, sino también en el hogar, la escuela y otros espacios de interacción diaria.

La teoría de la Cibercultura de Lévy (2007) ofrece un marco para entender el Internet como un espacio donde se generan significados, valores y formas de relación que transforman la subjetividad de los internautas, afectando sus imaginarios y prácticas simbólicas, y moldeando muchas de las dinámicas culturales contemporáneas. Este enfoque es crucial para analizar cómo el horror en las obras de Mónica Ojeda conjuga los miedos atávicos con los discursos e imaginarios digitales, creando un tipo de terror que se nutre tanto de los arquetipos de la literatura gótica tradicional como del horror presente en el ciberespacio.

En este sentido, los textos de Ojeda reflejan cómo el horror incorpora los temas, estéticas y narrativas propias de las culturas digitales y cómo el ciberespacio redefine las expresiones del terror en la literatura actual. Por lo tanto, sus obras evidencian el poder transformador del Internet sobre la vida moderna y su capacidad para dar forma a nuevas formas de horror.

El horror del Internet

El horror como género narrativo evoca miedo y repulsión y es una forma de explorar y expresar ansiedades, miedos y deseos reprimidos de los seres humanos, es decir, lo que Beville (2009) denomina "*the subterranean areas behind everyday experience*" (p. 15). La ficción de horror también expone aspectos psicológicos de las personas y aquello considerado como desviaciones de lo "normal" en una sociedad dada. En

este sentido, Fred Botting (2008) sostiene que el horror se manifiesta en actitudes o comportamientos destructivos y violentos, en *“excesses that, unsanctioned, have no admissible outlet other than in fantasy or fiction”* (p. 83).

En su ensayo *Culture, Evil, and Horror* (2007), Paul Santilli plantea que *“horror is the undefined other of a culture”* (p. 173). Esto significa que el horror desafía lo culturalmente aceptado al evocar elementos de la realidad *“that have not been assimilated into a culture”* (p. 174) porque se consideran tabú. Por ello, desde el punto de vista cultural, todo lo que causa horror es visto como anormal, inconcebible y prohibido, debido a que expone la maldad, la brutalidad y la crueldad humana. En la obra de Mónica Ojeda, el incesto, la violación de niños, la zoofilia y el sadomasoquismo en la *Dark Web* son verdaderas aberraciones porque son culturalmente inaceptables.

El Internet se ha convertido en el principal repositorio del horror contemporáneo, transmitido a través de las culturas digitales que lo habitan, permitiendo que mitos, bulos, leyendas y cuentos populares se difundan en redes sociales, blogs, YouTube, Wikimedia, foros, videojuegos, entre otros medios. Estos interactúan con las narrativas tradicionales, como los textos literarios, alimentándose y retroalimentándose mutuamente. Entre ellas destacan las llamadas *creepypastas*, definidas como *“stories, pictures, videos or audio material that have a paranormal or supernatural theme and convey narratives in the shortest format possible”* (Boyer, 2013, p. 243), creadas con el fin de causar miedo entre los internautas. Así, estas narrativas digitales cobran vida a través de sus audiencias, influyendo en la cultura y el comportamiento colectivo, con efectos como la

incitación a la violencia, el homicidio, el suicidio y otras conductas aberrantes. *Mandíbula* ejemplifica esto con la creación del mito del “Dios Blanco”⁴ y su culto sadomasoquista inspirado en las *creepypastas* que se apoderan de la vida de cinco chicas, mientras que *Nefando* lo hace a través del videojuego homónimo en torno al cual giran las vidas de sus personajes.

La pérdida de los límites entre la realidad y la ficción, y entre lo familiar y lo desconocido, son rasgos distintivos del horror digital. Los personajes de las *creepypastas*, por ejemplo, son difíciles de definir y clasificar, pues muestran cualidades humanas e inhumanas a la vez. Este efecto provoca un temor inexorable en la audiencia, como ocurre en *Mandíbula*, donde las chicas llegan a creer que la *creepypasta* sobre las madres que devoran a sus hijas podría ser real. Los videojuegos *online* representan otro nicho del Internet donde se ha desarrollado una cultura de horror que Mónica Ojeda explora en su obra. Estos videojuegos, mediante las voces y acciones de sus personajes, invitan a los jugadores a sumergirse en ellos, despertando emociones y deseos reprimidos, como se observa en la novela *Nefando*, donde la interacción con el juego genera mundos paralelos que afectan la realidad de los jugadores.

Por tanto, la *web* constituye un depósito y espacio de distribución de *creepypastas* y otras narrativas de horror que los miembros de sus diversas comunidades transforman

⁴ El “Dios Blanco” y la “Edad Blanca” son parte de un mito inspirado por las narrativas presentes en el Internet creadas por uno de los personajes centrales de la novela como una forma de enfrentar y escapar de los conflictos y experiencias traumáticas que ella y sus amigas vivieron durante su infancia y pubertad mediante el horror que genera el culto a esta entidad, ya que el horror sobrepasa y eclipsa toda experiencia vivida.

continuamente, fusionando realidad y ficción para crear una cultura de horror que se apodera de sus vidas.

Las culturas de horror del Internet

El Internet alberga un sinnúmero de ciberculturas o comunidades caracterizadas, según Fernando Quiñones Bonilla (2005), por la interacción entre los internautas y el espacio digital, la hipertextualidad o acceso inmediato a cualquier elemento de la red y la conectividad entre las interfaces digitales y los usuarios (p. 176). En *Horror Memes and Digital Culture* (2020), Tasha R. Taylor argumenta que “*lacking geographic or temporal boundaries and allowing almost total anonymity, the Internet itself is a gothic space*” (p. 985). Es decir, la libre comunicación y la difusión rápida y masiva de contenido de fácil acceso convierten al Internet en el entorno ideal para la convergencia y reproducción del horror y los temores de nuestra era, especialmente en el caso de la *Dark Web*, la cual, debido a la falta de un control efectivo sobre el acceso a contenidos ilegales, es un lugar donde pululan criminales, perversos, sociópatas y otros individuos con conductas anormales que fomentan la proliferación de contenido sobre asesinatos, incesto, pedofilia, zoofilia, pornografía infantil, necrofilia, etc.

La naturaleza participativa e interactiva de las culturas digitales permite que sus narrativas integren elementos de la literatura, cine, cómics, televisión, cuentos populares y otros productos culturales que comparten los motivos y las convenciones del género gótico. Adicionalmente, los usuarios pueden mantener el anonimato y discutir abiertamente sobre distintos temas sin revelar su identidad, lo que facilita el establecimiento de una línea indefinida entre la ficción y lo real, un rasgo clave del

horror digital. Por último, existe una conexión e interdependencia intrincada con el folclore, puesto que las culturas digitales de horror se nutren de las historias y los mitos populares.

El horror digital como temática en la ficción de Mónica Ojeda

Como escritora millennial, Mónica Ojeda conoce tanto el lado inocuo como dañino del Internet. Esto lo expresa en su novela *Nefando* a través de la voz de uno de los personajes:

El internet que conocemos está lleno de lugares, lenguajes, territorios, y es, en sí mismo, un mundo alterno [...] Todos los problemas sociales de nuestro mundo existen en la red: el robo, la pederastia, la pornografía, el crimen organizado, el narcotráfico, el sicariato (p. 58).

Ella conoce la existencia de este mundo aterrador, y su vida, como la de muchos de nosotros, está influenciada directa e indirectamente por el Internet y sus culturas digitales. En su ficción, el folclore digital, la depravación de la *Dark Web* y la crueldad en las redes sociales son medios a través de los cuales expone lo más repulsivo del ser humano y la paradoja de sentir atracción por lo horripilante e inquietante, y que en muchos casos, nos cause placer.

El folclore digital y el horror de las *creepypastas* en *Mandíbula*

Mandíbula es un texto que destaca por su intertextualidad, referenciando múltiples formas artísticas, como obras literarias, el cine de terror, el cómic y, especialmente, el folclore digital conocido como *creepypastas*. El folclore es una

fuerza esencial para mantener la tradición del terror y, en la actualidad, el Internet es la plataforma más eficaz para difundir historias, leyendas urbanas y otros relatos del folclore contemporáneo. En este sentido, las redes sociales, foros, blogs y aplicaciones de mensajería permiten el surgimiento de nuevos miedos, a menudo absurdos, que fomentan la alienación individual y colectiva. Esto se observa en *Mandíbula*, donde hay grupos de “Facebook en donde chicos y chicas se asumían a sí mismos como licántropos e intercambiaban historias sobre sus transformaciones” (p. 82), o en el caso de Annelise, quien desea escribir *creepypastas* sobre el Dios Blanco y la Edad Blanca que se difundan a través de “videojuegos, páginas *web*, cómics y películas caseras” (p. 120), para construir “un mito parecido al de Slenderman” (p. 90). Este uso del Internet para la creación de monstruos y leyendas de horror responde a la necesidad de expresar y asimilar las ansiedades, miedos y problemas de estas adolescentes.

Las *creepypastas*, en su calidad de narrativas digitales, forman parte del *Netlore*, o folclore digital del Internet, y se integran en otras expresiones culturales, incluidas las obras literarias, como sucede en la novela de Ojeda. Como en los cuentos folclóricos, el “*process of mythos development around their creation demonstrate communal testing of ideas, variation among tales, the direct and recursive engagement of [...] creators and audiences, and the desire to base the mysterious character in common fears, experiences, and traditions*” (Chess y Newsom, 2015, p. 77).

Como se mencionó previamente, debido a la falta de delimitación clara entre lo real y lo ficticio, una de las características más distintivas de las *creepypastas* es su

capacidad de difuminar la barrera entre lo real y lo ficticio, generando la sensación de que los eventos narrados podrían ser ciertos, pese a su inverosimilitud. Este efecto provoca un temor particular en los internautas, como ocurre en *Mandíbula*, donde las chicas llegan a creer que la *creepypasta* sobre madres que devoran a sus hijas podría ser real: “Todas pensaban que la madre de Annelise se parecía a las madres de sus historias de terror, pero no se lo decían” (p. 114). En pocas palabras, las *creepypastas* parecen reales y, a menudo, los acontecimientos narrados son considerados verdades irrefutables pese a su evidente naturaleza ficticia.

Otra característica esencial de las *creepypastas* es el anonimato, que refuerza el misterio y la atmósfera perturbadora de estas historias y les aporta un efecto estético de horror. Además, la capacidad de editar y compartir relatos en las comunidades de *creepypastas*, permite que estas narraciones evolucionen y se conviertan en creaciones colectivas, como en el caso de *Slenderman*⁵ mencionado en la novela: “Es una criatura inventada por cientos y miles de personas que lo mantienen vivo generando *creepypastas*, que son horror stories que se esparcen y crecen en la *web*” (p. 90). De esta forma, las *creepypastas* promueven la inmersión activa de los lectores y se entremezclan en una suerte de intertextualidad.

A lo largo de *Mandíbula*, el miedo psicológico, causado por las *creepypastas*, se entrelaza con la violencia como eje argumental. Los personajes principales, Fernanda y Annelise,

⁵ Creada en 2009 por Eric Knudsen y los usuarios del sitio *web* ‘Something Awful’, es una de las *creepypastas* más populares del Internet (Chess y Newson, p. 16).

“leían creepypastas para inspirarse a la hora de crear sus propios relatos de terror” (p. 74), y ambas se ven influenciadas por estas historias, al punto que, aparte de dominar sus vidas, las lleva a inventar una mitología del terror centrada en el Dios Blanco y su culto a la violencia y el dolor corporal. Annelise, en particular, se muestra “poseída por las cosas que se inventa” (p. 86) y las utiliza para escribir una nueva *creepypasta* viral. Consecuentemente, el miedo y el horror de las narrativas de Internet influyen en las jóvenes protagonistas, y les sirven como base para la creación de la Edad Blanca y el mito del Dios Blanco.

Los horrores de las *creepypastas* no solo fomentan un miedo psicológico, sino que también incitan temeridad y rebeldía en las protagonistas, en un marco de relaciones tormentosas con sus madres. Este fenómeno ilustra el poder de este tipo de productos culturales, especialmente en adolescentes, quienes son más susceptibles a sus influencias, como ha sido el caso de la ya mencionada *creepypasta* de *Slenderman*, que ha sido acusada de causar problemas de ansiedad, depresión, psicosis e incluso homicidios (Taylor, 2020, p. 998). Del mismo modo, en *Mandíbula*, “En las historias de Annelise, el Dios Blanco se les presentaba solo a chicas de su edad y la visión era tan perturbadora que las transformaba para siempre” (p. 77), de manera que:

...en los relatos sobre la edad blanca, las jóvenes protagonistas tenían teofanías espantosas en donde el Dios Blanco se les aparecía igual que Yahvé a Moisés, y ese era el comienzo de un progresivo cambio que las arrastraba a hacer cosas horribles como comerse a sus madres, matar a sus hermanos o acercarse a cultos secretos poco antes de desaparecer (p. 99).

Por otra parte, el Dios Blanco, como otros monstruos de *creepypastas* que “*always have human features but never will be fully human*” (Powell, 2017, p. 19), es descrito en *Mandíbula* como un “Dios-madre-de-útero-deambulante” (p. 72), una deidad sin rostro o forma definida, cuyo “símbolo es una mandíbula que mastica todos los miedos” (p. 99). En síntesis, *Mandíbula* es una novela que explora y se alimenta de las *creepypastas* y sus comunidades para causar miedo y horror en los personajes y en los lectores, estableciendo un puente entre el mundo digital y el físico.

La cultura del horror en los videojuegos en línea en *Nefando*

En *Nefando*, Mónica Ojeda revela el lado siniestro de los juegos online y la *Dark Web*, exponiendo diversos aspectos de la cultura digital de los *gamers*. En la novela, “*Nefando*” es un videojuego online en el que, aunque pareciera que no “hubiera nada que mirar” (p. 118), a medida que los jugadores avanzan e interactúan con el juego a través de enlaces, se descubre que gira en torno a la violencia, la pedofilia, la zoofilia y la pornografía infantil, representando “la mierda que nos rodea todos los días, un simple poner en escena lo que está ahí donde es imposible clavar los ojos: en nuestras propias nuca” (p. 74). En este juego se exponen esos temas prohibidos y aterradores como una forma de desahogar los miedos y deseos ocultos de los personajes, ya que “en el ciber mundo todos nos atrevemos, al menos una vez, a ser criminales o moralmente incorrectos” (p. 58).

Dentro del espacio que brindan los videojuegos online, los jugadores, sin ningún tipo de restricciones externas, se sienten confiados y seguros de actuar o expresarse sin temor a ser castigados por ello, lo que les permite una autoexploración

que saca a flote su “yo” más íntimo y perverso. Esto es evidente en *Nefando*, en el cual las escenas de violencia, crueldad animal, zoofilia y abuso sexual a niños son disfrutadas por los jugadores sin experimentar remordimiento o vergüenza, como se describe en el siguiente extracto donde el personaje femenino del juego es golpeado sádicamente: “No sé cuánto tiempo lo hice, pero la sangre llovió y eso estuvo bien. Me gustó mucho” (p. 122). Al respecto, en una entrevista hecha por Elisa Reche en 2016, Mónica Ojeda sostiene que:

lo más oscuro, lo abyecto y lo obsceno, son zonas de lo humano difíciles de explorar, no sólo por lo que entrañan, sino porque normalmente preferimos mirar hacia otra parte. Se trata de zonas en donde mirar resulta doloroso [...] Por eso, la escritura de ‘Nefando’, en cada uno de sus registros, es una forma necesaria y verdadera de encontrar un lenguaje que desafíe el silencio que queda frente a lo abominable (párr. 3-4).

Nefando (el videojuego) permite la interacción de los internautas con varios tipos de media digital (textuales, sonoros, gráficos, audiovisuales, animados), posibilitando así la exploración casi infinita y multidimensional de los temas y prácticas prohibidos que existen en las profundidades de la web. Por otro lado, la comunicación entre los jugadores, facilitada por los foros de la comunidad *gamer*, ayuda a construir la narrativa del juego. Esta interacción llega a influir en el comportamiento de los participantes, como refleja una escena en la que un jugador, a pesar de tener la opción de detener una escena violenta, elige no hacerlo: “el cocodrilo se subió a la cama y empezó a comerse a la dormida. Me di cuenta de que podía golpearlo para que se detuviera, pero no lo hice” (p. 123). Es evidente que los jugadores son empujados a continuar con la trama narrativa del juego hasta el final, por

muy perturbador que esto resulte, lo que uno de ellos describe al forzarse a ver una escena de automutilación porque siente que es su “deber”. Por consiguiente, como leitmotiv de la novela, Ojeda establece que el atractivo de el juego “Nefando” no reside en la diversión, sino en el poder de despertar una “curiosidad morbosa” que crece con cada escena, pues “todos nos sentimos atraídos hacia lo que nos provoca repulsión y queremos espantarnos aunque no nos guste admitir que el espanto es placentero” (p. 74). *Nefando* demuestra que los videojuegos son plataformas idóneas para la expresión de pensamientos, emociones y actos violentos o prohibidos. El juego expone el miedo derivado de la violencia de la *Dark Web*, sacando a la luz el verdadero yo de los participantes. De allí que la discusión de los jugadores con respecto al mismo, sus sentimientos, suposiciones, depravaciones y miedos, muestran que la fascinación por lo aterrador y lo restringido es parte de la naturaleza humana. El dolor de los demás y el placer de ver ese dolor en el videojuego despierta los deseos más íntimos de los jugadores, revelando lo más detestable de sí mismos y el pavor que ello les causa, lo que Mónica Ojeda utiliza para dar forma a su narrativa de horror.

Conclusión

Tras el análisis realizado en este trabajo, se concluye que las novelas *Mandíbula* y *Nefando* de Mónica Ojeda evidencian cómo el Internet es una plataforma para las culturas digitales de horror. En estas obras, Ojeda aborda de manera particular el horror en la era digital, desvelando cómo el Internet y sus culturales digitales influyen en la psique colectiva y la cultura popular. Esto es posible gracias a la capacidad del Internet para difundir todo tipo de contenidos de forma rápida y accesible, lo cual Ojeda aprovecha para plasmar la realidad de nuestro

tiempo en su ficción. De esta manera, la autora construye una estética del terror que va más allá de lo psicológico, exponiendo los efectos de la hiperconectividad, la interacción anónima y la violencia digital, además de la constante exposición a imágenes y narrativas macabras. Es decir, la ficción de Ojeda conecta el horror del mundo virtual con el físico para evidenciar cómo estas culturas digitales influyen directamente sobre nosotros. Al incorporar elementos de las culturas digitales en sus narrativas, Ojeda no solo enriquece el género de horror, sino que también critica el impacto psicológico y social de las mismas.

En suma, estos hallazgos demuestran que el Internet actúa como un medio de significación y transmisión que convierte al horror en una experiencia cultural que refleja las ansiedades y problemáticas del siglo XXI, y que su influencia se extiende a la cultura popular, la creación literaria y el desarrollo de la literatura contemporánea. Es un objetivo de nuestro tiempo interpretar la interdependencia entre la literatura y las narrativas digitales en la literatura latinoamericana contemporánea. Así, es posible enfatizar la capacidad de la literatura para aportar una crítica cultural de nuestra época y enriquecer el campo de las humanidades digitales.

Bibliografía

Beville, M. (2009). *Gothic-postmodernism: Voicing the Terrors of Postmodernity*. Editions Rodopi.

Botting, F. (1996). *Limits of horror: Technology, bodies, Gothic*. Manchester University Press.

Boyer, T. (2013). The Anatomy of a Monster: The Case of Slender Man. *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 2(2), 240-261. <https://doi.org/10.5325/preternature.2.2.0240>

Carretero, A. (2020). Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda. *Revista Úrsula*, (4), 14-31. <https://revistaursula.com/wp-content/uploads/2020/12/Carretero-Sanguino-Andrea.pdf>

- CBQ. (19 de abril de 2021). Mónica Ojeda Included in the selection of the 25 best narrators by «Granta» Magazine. *CBQ Agencia Literaria*. <https://agencialiterariac bq.com/en/monica-ojeda-incluida-en-la-seleccion-de-la-revista-granta/>
- Chess, S. y Newsom, E. (2015). *Folklore, Horror Stories, and the Slender Man: The Development of an Internet Mythology*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137491138>
- Lévy, P. (2007). *Cibercultura: La cultura de la sociedad digital*. Editorial Anthropos. <https://antroporecursos.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/levy-p-1997-cibercultura.pdf>
- Malvestio, M. (2022). En la corte del Dios Blanco: Folclore digital y gótico global en Mandíbula. *Brumal*, 10(1), 99-118. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.844>
- Ojeda, M. (2016). *Nefando*. Candaya S. L. <https://www.candaya.com/libro/nefando/>
- Ojeda, Mónica (2018). *Mandíbula*. Epublibre. <https://ww2.ebookelo.com/ebook/50037/mandibula>
- Powell, D. (2017). *Digital Dissonance: Horror Cultures in the Age of Convergent Technologies* [disertación doctoral]. University of Central Florida. <https://stars.library.ucf.edu/etd/5482>
- Quiñones Bonilla, F. (2005). De la cultura a la cibercultura. *Hallazgos*, (4), 174-190. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835163015>
- Reche, E. (8 de octubre de 2016). Mónica Ojeda: 'Nefando' trata de comprender el dolor del otro. *elDiario.es, Cultura*. https://www.eldiario.es/murcia/cultura/monica-ojeda-nefando-comprender-dolor_1_3793915.html
- Santilli, P. (2007). Culture, Evil, and Horror. *The American Journal of Economics and Sociology*, 66(1), 173-94. <http://www.jstor.org/stable/27739626>
- Taylor, T. (2020). Horror Memes and Digital Culture. En Clive Bloom (Dir.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic* (pp. 985-1003). Palgrave Mcmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-33136-8>

Adolfo Fabricio Licoa Campos: Doctor en Literatura Comparada y Estudios Interculturales por la Universidad de Estudios Internacionales de Shanghái, R. P. C. Durante su maestría en Lengua y Literatura Inglesas con mención en Estudios Interculturales (SHISU, 2018-2020), realizó un estudio intercultural crítico de la Negritud en la novela Juyungo de Adalberto Ortiz. Durante su doctorado exploró la “Caribeñidad” en la literatura de las Antillas hispanas desde una perspectiva cultural crítica. Actualmente es investigador independiente enfocado en estudios culturales e interculturales y la literatura.

Judith Kerr: ¿escritora inglesa o autora de exilio alemán?

Judith Kerr: English Author or German Exile-Writer?

Lila Bujaldón de Esteves

 <https://orcid.org/0009-0007-1274-3994>

Centro de Literatura Comparada

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

lilabujaldon@gmail.com

Argentina

Resumen:

Este artículo se propone poner en discusión la pertenencia a una única literatura nacional, la inglesa en este caso, de la autora Judith Kerr (1923-2019). Ella había nacido en Berlín y tuvo que huir de la Alemania nazi junto a su familia en 1933. En Inglaterra, donde permaneció terminada la guerra, alcanzó notoriedad por la publicación de libros infantiles ilustrados por ella misma y escribió 3 novelas autobiográficas: *When Hitler stole Pink Rabbit* (1971), *The Other Way Round* (1975) y *A small person far away* (1978), donde se dedicó a narrar el paso como refugiada por Suiza, Francia y finalmente Inglaterra, mientras realizaba su propio crecimiento como niña y mujer. Tanto la recepción en Alemania, hasta llegar a incorporar en traducción la novela de 1971 al canon de las lecturas escolares, como el despliegue en la trilogía de los temas propios de la literatura de exilio, mueven a considerar a Judith Kerr como una escritora de exilio alemán de 1933, a pesar de haberlo narrado en inglés.

Palabras clave: Judith Kerr, exilio alemán de 1933, literatura alemana escrita en inglés

Abstract:

This article questions the notion that an author should belong to a single national tradition, focusing on the case of Judith Kerr (1923-2019) and her relationship to English literature. Born in Berlin, she left Nazi Germany with her family in 1933. In England, where she stayed after the war, she became well-known for her children stories, which she illustrated herself, and she wrote three autobiographical novels: *When Hitler Stole Pink Rabbit* (1971), *The Other Way Round* (1975), and *A Small Person Far Away* (1978), in which she narrated her time as a refugee in Switzerland, France, and England, as she turned from a girl into woman. Both her reception in Germany, where the translation of her 1971 novel became part of the canon for school readings, and the marked presence in her trilogy of themes characteristic of exile literature offer ground to consider Judith Kerr as a German writer exiled in 1933, who wrote her narratives in English.

Keywords: Judith Kerr, German exile of 1933, German literature written in English

El título de este aporte¹ alude a una cuestión que nos permite discutir desde la Literatura Comparada si frente a esta escritora podemos cuestionar principios estructurantes de la historiografía literaria, a saber, la pertenencia de un autor o autora a una determinada literatura, en este caso la inglesa, dado que la denominación en las obras de referencia para Judith Kerr es la de “escritora e ilustradora británica”, con la información simultánea de que ella había obtenido esa ciudadanía en 1947 y había nacido en Alemania en 1923².

¹ Esta reflexión formó parte del homenaje “Mujer y exilio: Jornada en homenaje a María de la O Lejárraga en el 150 aniversario de su nacimiento”, realizado el 7 de octubre de 2024 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, organizado por el Centro de Literatura Comparada, el Consulado General de España en Mendoza y Extensión Universitaria.

² Judith Kerr (1923-2019), nacida en Berlín y fallecida en Londres, donde vivía desde 1935, es muy conocida en Inglaterra como autora de libros infantiles que ella misma ilustraba, entre ellos, la serie del gato Mog y El Tigre que vino a tomar el té. Comenzó con esta tarea recién en 1968, motivada en primer

La trilogía de Judith Kerr que nos ocupa, *Out of the Hitler time*, pone en relación la obra de una autora que escribe sobre su exilio luego de 30 años de haberlo sufrido en la infancia, con otras similares de mujeres-hijas en otras latitudes, como Elena Castedo entre España y Chile o Laura Alcoba, entre Argentina y Francia, para indagaciones comunes tanto en cuanto a su pertenencia “nacional” como a las cuestiones internas en sus autobiografías que se derivan de esta condición. ¿Forma parte la novela de Elena Castedo *El Paraíso* (1990) de la literatura chilena por su tema, entorno y lenguaje en la pluma de una escritora nacida en España y emigrada a Chile con sus padres a causa de la Guerra Civil siendo niña?³, *La trilogía de La casa de los conejos* (2007, 2021), escrita en francés y luego traducida al castellano, ¿pertenece –por el origen de su autora Laura Alcoba y por los hechos narrados en torno a los años de la dictadura militar de 1976– a la literatura argentina o es parte de la literatura francesa por la lengua de su escritura?

Si la Literatura Comparada surgió como disciplina humanista en torno a la consolidación de las nacionalidades europeas,

lugar por sus hijos pequeños para los que no encontraba libros adecuados. Luego de haber llegado con sus padres alemanes como refugiada, sufrida la Guerra en Londres y ayudado en la Cruz Roja, estudió artes plásticas en la Central School of Arts and Crafts, pintaba murales, trabajaba en la BBC y se casó con Nigel Kneale, un conocido guionista de TV, cine y radio, con quien tuvo dos hijos y un largo matrimonio. Publicó tres novelas autobiográficas que recreaban el exilio con sus padres judíos desde los 9 años de edad hasta la posguerra en que decidió permanecer en Inglaterra, novelas que integró en la trilogía *Out of the Hitler time*. La de mayor éxito fue la primera, *Cuando Hitler robó el conejo rosa* (1971), traducida a numerosos idiomas e incorporada al canon de lecturas escolares. Obtuvo en la vejez premios muy importantes como la Nominación de Ilustradora del Año en 2019 y la Orden del Imperio Británico en 2012.

³ Elena Duplancic se ha ocupado expresamente del tema en dos artículos publicados (1991-1993, 1992).

también ofrece ahora la posibilidad de discutir los criterios, las premisas, que apuntalaban las férreas certezas sobre la unicidad entre autor, texto y lengua que estaba en la base de la construcción de las literaturas nacionales. Transpuesto a nuestra actual reflexión: Judith Kerr escribió siempre en inglés por lo tanto sin más es una autora e ilustradora británica. De hecho, había recibido en la vejez de manos de la Reina de Inglaterra la Orden del Imperio Británico por sus servicios a la literatura infantil y a la educación sobre el Holocausto. Pero: ¿es así en realidad o existe otra respuesta?

La primera sospecha que se nos plantea es el premio “Deutscher Jugendliteraturpreis”, es decir “Premio Alemán de Literatura juvenil”, que en 1974 recibe la traducción de su primer libro, publicado en 1971, titulado en alemán *Als Hitler das rosa Kaninchen stahl*, y que en español conocemos como *Cuando Hitler robó el conejo rosa* (1978). Se trataba de la primera novela que luego integraría a la trilogía mencionada.

La segunda sospecha hace a la incorporación de este libro en las escuelas alemanas al canon de las lecturas obligatorias escolares; otra sospecha más se halla en la elección de este texto –traducido del inglés– para la enseñanza del idioma alemán como lengua extranjera en la Argentina en una propuesta defendida durante un congreso de germanistas en 1991 (Ellenrieder, 1991). También la directora alemana de cine Caroline Link, ganadora de un Oscar en 2002, estrena en 2019 una película en lengua alemana que lleva el título de la novela infantil inspiradora, *Cuando Hitler robó el conejo rosa*, mencionando en las entrevistas precisamente su temprana familiaridad con el libro de Judith Kerr leído en la escuela (Link, 2020).

La clave de esta ambigüedad, de este desdibujamiento de la autora como escritora británica frente a su decisiva recepción en Alemania, se halla en la posibilidad de incluir su libro *Cuando Hitler robó el conejo rosa* entre las obras más clásicas del exilio alemán de 1933 por su contenido dedicado a narrar la emigración forzada de la familia Kerr y especialmente de Ana, la niña protagonista. También las dos restantes novelas que componen la trilogía de Judith Kerr recorren la vida de Ana, *alter ego* de la escritora, y de los refugiados Kerr durante los años de la Segunda Guerra Mundial en Inglaterra. En la tercera novela, *Una suerte de encuentro familiar* (1978, 1979)⁴, se reencuentra con Berlín en la inmediata posguerra, esa ciudad natal que tuvieron que abandonar vertiginosamente, así como narra los destinos de los miembros de la familia, signados por la experiencia de la huida de Alemania a más de 20 años de acontecida.

Si apostamos a definir a Judith Kerr como una escritora de exilio alemán, recordemos que Egon Schwarz (1922-2017), él mismo huido del nazismo a Sudamérica siendo un adolescente, se ocupó de discutir las bases metodológicas de la investigación de la Literatura de Exilio alemán. A la pregunta: ¿qué es una obra literaria de exilio? el por entonces profesor de la Universidad norteamericana de St. Louis dictaminaba que es aquella donde se plantea el exilio, sus causas y consecuencias (Schwarz, 1973). De manera que el relato autobiográfico de la huida de Ana, la niña de 9 años, quien con sus padres abandona Berlín el día antes que Hitler gane las elecciones en 1933, seguido de su estancia temporaria en las

⁴ Esta novela no ha sido traducida al español. Las fechas 1978 y 1979 corresponden a la edición en inglés y en alemán.

cercanías de la ciudad suiza de Zurich, luego la permanencia en París durante casi dos años, para finalmente recalar en Inglaterra, se enmarca sin fisuras entre las obras de exilio alemán de 1933-1945.

¿Cuál es el contenido de las novelas de la trilogía *Out of the Hitler time*? Luego del exitoso texto "*Cuando...*" dedicado a esas dos primeras estaciones de exilio (Suiza primero y luego Francia), publicado en 1971 –casi 40 años después de acontecidas–, Judith Kerr completó la narración de la peripecia de los años de vida como refugiados en Inglaterra durante la guerra y el reencuentro con Alemania con otras dos novelas, que conformarían una trilogía. La segunda de ellas, "Esperando que llegue la paz" (1975), resulta indispensable para comprender las vicisitudes de los exiliados del nazismo alemán en Inglaterra –incluidos los años de guerra padecidos allí–, y la tercera, "Una especie de encuentro familiar" (1979), echa luz sobre la posterior relación problemática del exiliado con la patria natal, sea que retorne en forma definitiva o no a la Alemania de la inmediata posguerra.

El exilio alemán en Inglaterra

La crítica, ya inglesa, ya internacional, se ha ocupado asiduamente de la primera novela de la trilogía, un texto que desde el logrado título señala al máximo responsable de los horrores del siglo XX como causa del destino de un inocente peluche; *Cuando Hitler robó el conejo rosa* se enmarca en una literatura infantil capaz de abordar de manera natural y con mirada ingenua las peripecias de los niños y sus padres obligados por razones políticas y raciales a abandonar su patria. Los problemas inherentes a la diáspora de Ana y su familia y la consecuente cuestión de la identidad y la alteridad

culturales también han sido objeto de estudio desde la teoría de las heterogeneidades enunciativas y en las traducciones de la obra de Judith Kerr para dilucidar las particularidades que la distinguen (Spoturno, 2018, p. 10).

Sin embargo, para los estudios de la Literatura de Exilio alemán la cotidianeidad narrada de la familia Kerr revela en forma transparente y empática la situación de los más de 80000 refugiados en Gran Bretaña, sobre todo judíos, que alcanzaron a huir de Alemania hasta el comienzo de la guerra (Tergit, 1973, p. 135). La facilidad con que los Kerr ingresan en Inglaterra desde Francia en 1935, narrada en el final de la primera novela de la trilogía, corresponde históricamente a la apertura selectiva que mantuvo el país frente a artistas, científicos y empresarios, cuyas cifras no superaron hasta 1937 los 4500. En esos años el gobierno británico otorgó a los refugiados becas de estudio y lugares de trabajo para profesores, con el apoyo paralelo de organizaciones de judíos que vivían desde hacía mucho tiempo en Gran Bretaña. Entre dichos estudiantes favorecidos seguramente se hallaba el hermano mayor de Ana/Judith, Max Kerr, quien –para admiración de su hermana–, cursa Derecho en la universidad de Cambridge. Se relata también que Ana, por su parte, tiene una minuciosa entrevista en el Comité de Ayuda para los Refugiados Judíos de Alemania, que le otorgará el dinero para pagar un curso comercial de secretaria que le permita, a los 16 años, una pronta salida laboral⁵. El detalle de las respuestas durante la misma puntualiza la precaria situación económica de la familia, sobrellevada a través del trabajo de la madre, así

⁵ Hay estudios dedicados a esta asociación, como el de Norman Bentwich, “The Refugees from Germany April 1933 to December 1935”, 1936.

como la imposibilidad del padre para intentar nuevas ocupaciones por razones tanto de su edad avanzada, como por su formación anterior unidireccional como escritor e intelectual. En la entrevista en el Comité surge también un dato sobre la huida de Alemania, siempre repetido por Ana y su familia, que tiene una trascendencia crucial en la categorización sobre los refugiados alemanes que muy pronto se aplicará en Inglaterra al comenzar la guerra. Una y otra vez insiste Ana en que ellos salieron de Alemania a comienzos de 1933 para dejar bien sentado que fueron opositores “de la primera hora” contra el nazismo.

Después de 1938, al producirse el ingreso a gran escala en Inglaterra de quienes huían de la persecución racial desembozada desatada por el gobierno alemán⁶, la prensa inglesa comenzó a alertar sobre un antisemitismo creciente en la población local, movilizado por los problemas de competencia que en lo laboral generaban los recién llegados, así como los temores ante el ingreso de espías, saboteadores o simples simpatizantes con el nazismo. En 1940, comenzada la guerra, ante la posibilidad inminente de una invasión alemana a Inglaterra, el gobierno decretó la internación de los “extranjeros enemigos”, es decir los alemanes refugiados, en campos de concentración, desarrollando para ello una “categorización” de los distintos tipos de extranjeros. En julio de ese año ya habían sido detenidos por la policía 27000 alemanes (también mujeres con sus niños) entre los 16 y 70 años (Seyfert, 1984, p. 30) y deportados a campos de internación, entre ellos a la isla Man, en el mar irlandés, donde

⁶ Como hito de referencia para esta persecución desembozada contra los judíos en Alemania se halla la así llamada “Noche de los cristales” del 10 de noviembre de 1938.

durante la Primera Guerra Mundial ya se había concentrado a prisioneros alemanes. El hermano de Ana sufre este confinamiento a pesar de las voces inglesas, los compañeros y los profesores, que tratan de ayudarlo señalando el contrasentido de encarcelar precisamente a quienes eran opositores al gobierno en guerra contra Inglaterra. Durante meses desconocen los Kerr el paradero de Max y sufren además por la interrupción de sus preciados estudios; finalmente llegan algunas cartas muy breves⁷, pasadas por la censura, y gracias a la intermediación de periodistas independientes que exponen su caso, logran su liberación. Argumento central para ello es la salida temprana de la familia del país natal por miedo a la persecución contra los opositores a la ideología nazi, tal como la había manifestado abierta y públicamente Alfred, el padre, antes de 1933. Una consecuencia directa de la internación, como sucedió estadísticamente con frecuencia, fue la decisión entre los jóvenes refugiados de incorporarse, una vez producida su liberación de los campos, a las fuerzas armadas inglesas para combatir directamente contra los alemanes. Max será uno de ellos hasta finalizar la guerra.

A partir de la paradoja del uso que hacían del inglés los internados alemanes para demostrar su adherencia a Inglaterra, puesta de relieve en los informes oficiales aun en los campos del lejano Canadá o Australia donde también fueron transportados estos prisioneros, surge una de las peculiaridades de este destino de exilio. Hubo una gran presión por parte de Inglaterra por el uso del inglés entre los refugiados, manifestada por ejemplo en el hecho de que no

⁷ Se permitían cartas de hasta 24 líneas (*cf.* Seyfert, p. 78).

existían periódicos ni editoriales en alemán. El principal capital para la integración de Ana y su hermano a esta patria de acogida es el excelente dominio del inglés alcanzado que impide sean reconocidos como extranjeros por los locales. Gabriele Tergit lo expresa taxativamente: “Quien en Inglaterra trataba de establecerse literariamente, debía usar el idioma inglés, ya que casi no había público que leyera en alemán. Solo apenas algunos autores alemanes habían logrado en los años anteriores ser conocidos a través de traducciones”⁸ (Tergit, 1973, p. 134). En el caso de estos jóvenes refugiados, Ana y Max, el dominio de la nueva lengua extranjera es uno de los instrumentos de que disponen para asimilarse completamente, un mecanismo que se reitera entre los más diversos emigrados de escasa edad, incorporados desde la escolaridad al país que los recibía (Bujaldón, 1992, p. 26). Como caso similar y cercano al de Judith Kerr en su asimilación a la lengua y cultura inglesas encontramos al escritor Michael Hamburger (1924-2017), nacido como Judith Kerr en Berlín de padres judíos, y huido de Alemania a Inglaterra en 1933; con apenas 9 años obtuvo una beca para estudiar en colegios primarios, luego secundarios y universidades de prestigio, y llevó adelante una exitosa carrera académica, publicó numerosos libros de poesía y sobresalió como traductor de clásicos alemanes al inglés.

⁸ En el original: “*Wer in England literarisch Fuss zu fassen versuchte, musste sich der englischen Sprache bedienen, da es ein deutsch lesendes Publikum kaum gab. Nur wenigen deutschen Autoren war es in den Jahren vorher gelungen, durch Übersetzungen bekannt zu werden*”.

Escritores y sus esposas en el exilio

Las novelas de la trilogía de Judith Kerr también apuntan al centro de las dificultades con que se enfrentan en el exilio los escritores ya “consagrados”: a través del personaje del padre, que no es otro que el muy famoso crítico berlinés Alfred Kerr (1867-1948), reconocemos la imposibilidad de mantener una familia con la redacción de artículos destinados al círculo de otros exiliados, como le sucedía al padre de Ana en París con el *Pariser Tageblatt*, así como el rechazo por aprender la lengua del país de acogida en un nivel literario aceptable, tarea casi imposible de cumplir sobre todo a partir de una determinada edad y condición, como es el caso del padre de Ana/Judith⁹, quien contaba ya casi 70 años cuando se instalaron en Londres.

La figura del padre de Ana, siempre pegado a una vieja máquina de escribir, rodeado de papeles ya escritos y tecleando día y noche para lograr algún pago por sus artículos en París y luego para la BBC en Londres, nos remite a esa realidad reiterada de la pérdida del público y de la lengua a causa del exilio. Y justamente el exilio en Inglaterra¹⁰ se caracterizó por la exclusividad en el uso del inglés como único medio para insertarse, ya que no había público lector alemán. Breves escenas, en que Ana tiene que hacer de intermediaria de su padre en reuniones con escritores ingleses, confirman el

⁹ Significativamente, el nombre completo de la autora era Anna Judith Gertrud Helene.

¹⁰ Hasta 1937 solo habían llegado a Inglaterra 4500 refugiados por las medidas de protección causadas por la desocupación existente; hubo 1000 becas para estudiantes y contrataron a 1500 profesores. Luego de los *progroms* de 1938 y la anexión de Austria se recibió a 60.000 judíos de Alemania y Austria y además exiliados políticos. Inglaterra se convirtió en país de asilo.

fracaso de su aprendizaje de una nueva lengua, en este caso el inglés, frente al manejo de otro como el francés que Alfred Kerr había adquirido ya en su infancia¹¹. La admiración de la niña por su famoso padre no sufre mella ante el nuevo escenario extranjero de total desconocimiento e indiferencia frente a él, sino que se refuerza como modelo ideal de vida y creación. Ana aspira a ser famosa, ya como escritora ya como artista plástica en su adultez. En ese sentido es que acepta las vicisitudes del exilio pensando que ellas tal vez le valgan como la etapa de prueba y dificultad que parece ser indispensable en las infancias de las biografías de los famosos. La nostalgia por la patria natal, casi totalmente ausente en sus formas tradicionales de expresión por parte de los personajes alemanes que conforman las novelas de Judith Kerr, solo se corporiza en el padre de Ana al asistir en Londres a un concierto con música de Beethoven.

La otra cara de la falta de ingresos como escritor, acentuada en este caso por la edad avanzada de Alfred Kerr al salir de Alemania, se halla en el papel de la compañera y madre de la familia, Julia. Sin ninguna preparación previa para enfrentar la estrecha vida cotidiana que les depara la nueva situación en el exilio, la madre de Ana está a cargo de mantener la familia a través de un trabajo de secretaria en Londres, gracias al inglés aprendido en su niñez. Además de esa ocupación para sobrevivir, la estrechez la obliga a realizar todas las tareas domésticas que antes no estaban a su cargo, ya que ella era pianista de profesión, y a luchar día a día por dar solución a los requerimientos de los dos niños, Ana y Max, sobre todo en

¹¹ La correspondencia de Alfred Kerr con personalidades del mundo cultural inglés está realizada en francés.

cuanto a vestirlos (aprende a remendar y coser) y a encontrar para ellos buenas instituciones educativas. El poema “Arbeitslos!”¹², de Hans D. Silber (Poznan, 1903 – Montevideo, 1969), escritor judío-alemán exiliado en Buenos Aires desde 1937, condensa la situación del obligado trabajo femenino, más fácil de hallar en la nueva sociedad que el masculino por no estar atado a normas patronales. En las primeras estrofas escribe:

*Meine Frau geht zur Arbeit,
Früh morgens um acht.
Sie schneidert für Fremde
Bis spät in die Nacht.
Sie säumt zarte Wäsche,
Die sie nicht trägt.
Die Finger ermüden,
Die Wanduhr schlägt.
Wieviele schleppende Stunden!*

*Meine Frau geht zur Arbeit,
Früh morgens um acht.
Ihre Schritte sind müde,
Die Augen verwacht.
Sie zählt unsre Groschen,
Die Hand ist schwer,
Sie flüstert leise:
“Ich kann nicht mehr”,
Meine kleine, tapfere Frau! (Silber, 1953, pp. 135-144)¹³*

¹² Trad.: Sin trabajo, desocupado.

¹³ Trad. literal de la autora: “Mi mujer sale a trabajar /muy temprano a las ocho hasta muy tarde en la noche/ hace dobladillos a prendas delicadas que

El mal humor, irascibilidad, impaciencia y quejas contra el marido “pasivo” y “poco práctico” por parte de Julia, la madre de Ana, crecen a lo largo de las dos primeras novelas y se hacen cada vez más abiertas frente a los hijos. Citemos un ejemplo, entre múltiples de ellos, en que la autora tensiona los caracteres y roles de ambos progenitores. La madre está muy preocupada por la falta de respuesta a sus cartas postulándose para distintos trabajos y lo expresa un domingo frente a su esposo y a la hija Ana:

Papá les había leído antes un poema que había escrito el día anterior. Estaba dirigido a su hermana que ahora vivía en algún lugar de Palestina, y le recordaba en él su infancia en común en Silesia y se preguntaba si ellos se verían de nuevo aquí en la tierra... Era un hermoso poema. Cuando mamá le preguntó qué hacer, él la miró lleno de ternura y confianza. “Ya se te va a ocurrir algo”, le dijo. Mamá, que hojeaba nerviosamente un diario, lo tiró de repente al piso. “Pero yo no me quiero tener que ocupar de que se me ocurra algo. ¿Por qué siempre yo? ¿Por qué no se te puede ocurrir algo a vos para variar un poco?” Papá, que seguía sosteniendo el poema en la mano, pareció esforzarse en pensar algo, y por un momento Ana pensó que saldría con la solución del problema. Pero él puso sobre la mano de mamá su otra mano libre y dijo: “Pero vos lo hacés mucho mejor que yo”. Mamá rompió en llanto... (Kerr, 1982, p. 165)¹⁴.

ella no usa/ los dedos se cansan/ el reloj da la hora/ cuántas horas lentas pasan [...] Mi mujer sale a trabajar/ muy temprano a las ocho/ sus pasos suenan cansados/ los ojos trasnochados. / Cuenta nuestras monedas, / la mano está pesada, / ella susurra en voz baja/ ‘yo ya no puedo más’ / mi pequeña, valiente mujer [...].”

¹⁴ Trad. de la autora de *Warten bis der Frieden kommt* (1975), versión en alemán de la segunda novela de la trilogía.

Julia es quien de manera abierta y proactiva toma todas las iniciativas para salir adelante en las circunstancias más peligrosas o adversas, como cuando se produce la encarcelación del hijo en la isla Man como potencial enemigo al comenzar la guerra con Alemania. La caracteriza una predilección por Max, el hijo varón, sobre quien tiene puestas todas las esperanzas de que triunfe en la vida a través de sus estudios. En París consigue para él un banco en un liceo de varones, donde Max obtiene el primer premio al finalizar el año escolar, y en Inglaterra le gestiona becas para que logre estudiar en Cambridge.

Por su parte, la madre encuentra para Ana lugar en la escuela primaria del pueblo de Suiza donde han alquilado unas habitaciones. Allí Ana se sorprenderá por la estricta división en el aula entre niñas y varones, con la abierta preeminencia de estos y la división de juegos en el recreo, usos desconocidos para ella en Alemania. En París no hallan lugar en un liceo de niñas, ya que como señala la autora, existen muchos menos que para varones, y allí asiste a una escuela comunal. En Inglaterra, gracias al aporte de unas señoras de beneficencia, concurre a un internado para niñas, donde la enseñanza de buenos modales femeninos prima por sobre otros objetivos intelectuales. Las urgencias económicas de la familia hacen que a los 16 años busque una escuela de secretarías para aprender taquigrafía y así lograr un sueldo semanal que alivie el pago de la pensión en que viven. Su vocación de pintora queda pendiente hasta que encuentra un curso de dibujo entre los muchos otros que ofrece casi gratuitamente la ciudad. El final esperanzado de la segunda novela de la trilogía reside en la beca que Ana ha ganado para estudiar en la *Central School of Arts and Crafts*.

Otro tema al que da mucho espacio la autora en el primer libro es el del aprendizaje de una lengua extranjera, como el francés, para ella y su hermano. La anécdota cómica de la primera compra en una librería, los esfuerzos diarios para entender las clases en la escuela, las frustraciones con las bajas calificaciones escolares, los estímulos de las personas circundantes, y finalmente la magia que se produce de pronto de no tener que traducir mentalmente de un idioma a otro, del alemán al francés, para responder, sino la incorporación del uso directo del idioma extranjero, conforman un relato raras veces tan detallado y logrado acerca de este proceso en la mente de los niños.

El descenso social a que se someten los exiliados está marcado también por los lugares que habitan: desde el lujoso hotel en que se alojan en Zurich, continuando con el nivel de vida que el padre puede ofrecerles en Berlín como escritor y crítico teatral, pasando luego por las habitaciones de una hostería para vacaciones, hasta la pequeña vivienda en el último piso de un viejo edificio parisino. La estrechez del departamento llega hasta carecer de una habitación estable para la madre, ya que diariamente la cama de ella desaparece en el día para volverse una pieza de usos comunes. La autora es capaz de buscar, por medio de las descripciones de Ana, pequeños detalles que revelen a los ojos del lector, la exacta condición en que viven. Por ejemplo, el ascensor hasta el último piso en habitan hace horribles crujidos y gemidos, mientras sube lentamente para detenerse con un ruido seco y un estremecimiento (*Cuando Hitler...*, 1986, p. 136). En cambio, cuando visitan a una tía abuela que vive en una casa grande y acomodada, describe: “El ascensor de casa de la tía era todo de cristales y las elevó rápidamente sin ninguno de los crujidos

y estremecimientos a que Ana estaba acostumbrada” (*Cuando Hitler...*, 1986, p. 180).

No podemos dejar de mencionar en las novelas la presencia de los horrores de la vida en Alemania para los que se quedaron, así como de las crueles secuelas para los que lograron huir a Inglaterra, a partir de relatos escuchados por la niña a media voz y metabolizados en Ana a través de pesadillas y síntomas de enfermedad. El viejo amigo que se niega a abandonar Alemania y, desplazado de su amado trabajo en el zoológico, decide acabar con su vida; el tío lejano que, salvado de un campo de concentración a costa de un cuantioso rescate, vive con su familia en Londres, pero ha perdido la razón, se escapa siempre de la casa por miedo a sus captores nazis y muere irremediamente. La presencia de la muerte es cercana entre los refugiados, ya que a través de los comentarios a media voz escuchados de los adultos que la rodean, aun para una jovencita como Ana, el suicidio siempre es preferible que ser capturado por los alemanes.

La asimilación de los niños en el exilio

Entre los muchos otros temas que componen la experiencia del exilio para estos niños, luego devenidos jóvenes, se halla la necesidad de inmediata asimilación. Tanto en Francia como luego en Inglaterra, sobre todo Max necesita ser igual a los demás, ser uno de ellos. En el uniforme, en los útiles escolares, en el aspecto exterior, y por supuesto en la lengua, debe parecer un chico francés y luego, un estudiante inglés. Para Ana, esta es una necesidad creada por la misma sociedad, ya que, si bien por el perfecto uso y acento del inglés es tenida por una londinense, la mención de su origen alemán imposibilita o al menos dificulta cualquier acceso laboral. Este

proceso se completa con el otorgamiento de la ciudadanía británica y por ende con la decisión de ambos hermanos de quedarse en Inglaterra para siempre, luego de finalizada la guerra. Por el contrario, los padres, a pesar de haber conseguido también la ciudadanía, siempre piensan en volver a Alemania, y de hecho lo concretaron: Julia con un trabajo de traductora o intérprete para los organismos aliados en Berlín, Alfred Kerr con una gira en su homenaje, que lamentablemente se interrumpe con su muerte, en 1948.

En las últimas páginas del segundo libro, “Esperando la paz”, la autora introduce este diálogo esclarecedor entre los hermanos Kerr:

Ahora que la guerra ha terminado, seguro que nos naturalizan a todos. Tú y yo, para nosotros está todo bien, pero mamá y papá no pertenecerán aquí del todo. Posiblemente nunca pertenecerán del todo a ningún lugar. ¿Te acordás, dijo Max, lo que decías siempre en París? Que mientras mamá y papá estuvieran junto a ti, nunca te sentirías como una refugiada. Ahora creo yo que es al revés. ¿Cómo que al revés? exclamó Ana. Max suspiró: creo que hoy en día papá y mamá solamente no se sienten refugiados cuando están junto con nosotros (*Warten bis der Frieden kommt*, 1982, p. 251).

La última novela de la trilogía, *Una especie de encuentro de familia*, tiene como marco la guerra del canal de Suez y la rebelión de Hungría de 1956, año en que Ana vuelve a Berlín para ayudar a su madre, internada por un intento de suicidio.

Además de pasar por todos los *topoi* propios del fin del exilio en la posguerra, como el volver a ver la casa paterna y la ciudad berlinesa después de veinte años o reconocer la pervivencia y nuevos camuflajes del nazismo en la sociedad alemana en un

marco de gran temor proyectado a la situación coetánea de la Guerra Fría, lo central en esta última novela de la trilogía de Judith Kerr recae en la relación de Ana con su madre. Y es en ese sentido que la novela autobiográfica se acerca a aquellas otras de autoras mejicano-argentinas dedicadas a profundizar en sus propios vínculos con las madres que se vieron afectadas por el exilio, aun cuando las niñas nacieron ya en el país de acogida, como es el caso de *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci y *Los eufemismos* de Ana Negri (Casali, 2023, p. 75).

Finalmente yo bregaría porque la trilogía de Judith Kerr integrara la lista de textos ineludibles de la Literatura de Exilio alemán de 1933-1945, consciente de su escritura en inglés y en la misma línea que lo hicieran muchos otros escritores alemanes con el marco del exilio en Inglaterra¹⁵, en consonancia con una Literatura Comparada que admite la problematización de la pertenencia de textos y autores que escriben en otra lengua que la de “su” literatura nacional.

Bibliografía

Bentwich, N. (1936). The Refugees from Germany April 1933 to December 1935. En *Association of Jewish Refugees in Great Britain*. Britain's New Citizens.

Bujaldón de Esteves, L. (1992). Los hijos del exilio. En J. Dubatti (ed.), *Comparatística. Estudios de literatura y teatro* (pp. 13-31). Biblos.

Casali, S. M. (2023). “Cargar con el peso de algo que ni siquiera viviste”. Un estudio exiliar en el vínculo madre-hija en las novelas argenmex *Conjunto vacío* y *Los*

¹⁵ Seyfert, aludiendo a los textos escritos en los campos de internación ingleses de 1940, escribía: “Estos testimonios de una experiencia específica de exilio en lengua extranjera (se refiere al inglés) pertenecen indudablemente a las tareas de la investigación del exilio. También la Germanística debería proponerse entre sus objetivos comprobar porqué escritores y publicistas de lengua alemana, que escriben a partir de determinada experiencia, se cambian a otro idioma, y qué significado tiene tanto para los autores mismos como para la recepción de sus obras”. *Op. cit.* p. 69. Trad. de la autora.

eufemismos. Boletín de Literatura Comparada, 48(1), 75-108. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletinliteratura/article/view/6906>

Duplancic, E. (1991-1993). La imagen de América en un texto de una exiliada española del 39. *Boletín de Literatura Comparada*, XVI-XVIII, 113-120.

Duplancic, E. (1992). Dificultades para la clasificar un texto dentro de una literatura nacional. *El Paraíso* de Elena Castedo. En *Teorías y prácticas críticas* (Tomo II) (pp. 225-235). GEC, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Ellenrieder, G. (1991). Textos literarios en la enseñanza del alemán como idioma extranjero, hacia la lectura extensiva. Ejemplificado en la novela *Als Hitler das Rosa Kaninchen Stahl* de Judith Kerr. En *VIII Jornadas Universitarias de Literatura Alemana* (pp. 201-210). Buenos Aires.

Kerr, J. (1971). *Als Hitler das rosa Kaninchen Stahl*. William Collins Son & Co.

Kerr, J. (1975). *The Other way round*. William Collins Son & Co.

Kerr, J. (1975). *Warten bis der Frieden kommt* (A. Böll, Trad.) Ravensburger Buchverlag.

Kerr, J. (1978). *A small person far away*. William Collins Son & Co.

Kerr, J. (1979). *Eine Art Familientreffen* (A. Böll, Trad.) Ravensburger Buchverlag.

Kerr, J. (1982). *Warten bis der Frieden kommt*. Otto Maier.

Kerr, J. (1987). *En la batalla de Inglaterra*. Alfaguara.

Kerr, J. (2002). *Out of the Hitler time*. Harperscollins Childs.

Link, C. [Kinótico]. (2020). *Caroline Link interview | When Hitler Stole Pink Rabbit (El año que dejamos de jugar)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FCiu8nPtDkk>

Pérez, S. (2014). Construcción de la identidad diaspórica en la autobiografía *When Hitler Stole Pink Rabbit* (1971) de Judith Kerr. *VI Congreso Internacional de Letras. Transformaciones culturales*. En *Debates de la teoría, la crítica y la lingüística* (pp. 1325-1332). <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/VI-2014/paper/viewFile/2155/1007>

Pérez, S. y Zamuner, A. (2018). De conejos rosas, nazis, bombas y periplos. Desterritorialización y (re)construcción de la identidad lingüístico-cultural en la trilogía autobiográfica de Judith Kerr. En M. L. Spoturno (coord.), *Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción* (pp. 63-86). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/102>

Schwarz, E. (1973). Was ist und zu welchem Ende studieren wir Exilliteratur? En P. Hohendahl y E. Schwarz (eds.), *Exil und innere Emigration, II Internationale Tagung in St. Louis* (pp. 155-164). Athenäum.

Seyfert, M. (1984). *Im Niemandsland. Deutsche Exilliteratur in britischer Internierung. Ein unbekanntes Kapitel der Kulturgeschichte des Zweiten Weltkriegs*. Arsenal.

Silber, H. (1953). *Gedichte*. Selbstvlg.

Spoturno, M. L. (2018). Prólogo. En María Laura Spoturno (coord.), *Escrituras de minorías, heterogeneidad y traducción* (pp. 9-14). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Tergit, G. (1973). Die Exilsituation in England. En M. Durzak (ed.), *Deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Reclam.

Wallis, L. (26 de noviembre de 2013). Judith Kerr and the story behind The Tiger Who Came To Tea. *BBC News*. <https://www.bbc.com/news/magazine-25027090>.

Lila Bujaldón es profesora emérita de la Universidad Nacional de Cuyo. Doctora en Letras y profesora de Literatura Alemana y de Literatura Comparada, disciplina que ha contribuido a difundir en la universidad argentina. Sus campos de investigación en el marco de la carrera del investigador científico CONICET: relaciones culturales argentino-germanas, la literatura de exilio alemán 1933, la historia de la Germanística argentina y de la Literatura Comparada, orientalismo y viajeros argentinos al Japón, la autotraducción.



RESEÑAS



Marcela Croce (2023)
Comparatismo contrastivo.
Manual para una práctica urgente
Vera Cartonera. ISBN: 978-987-692-349-1

Gonzalo Córdoba Saavedra

 <https://orcid.org/0000-0002-9670-5659>

Centro de Literatura Comparada
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo
gcordobasaavedra@gmail.com
Argentina



Marcela Croce es una intelectual curiosa que ha trabajado sobre diversos objetos de estudio. Es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires y se desempeña como profesora asociada de la cátedra Problemas de Literatura Latinoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Ha dirigido diversos proyectos de investigación, entre ellos uno que dio como resultado los seis tomos que componen la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña* (publicados entre 2016 y 2019 por Eudvim, la editorial de la Universidad Nacional de Villa María). Ha sido conferencista y profesora invitada en universidades de Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, España e Italia. Como

autora, ha publicado más de una veintena de libros, entre los que se destacan, además de la colección mencionada, *Contorno. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *Oswaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998), *David Viñas: crítica de la razón polémica* (2005), *La seducción de lo diverso* (2014) y *Latinoamérica: ese esquivo objeto de la teoría* (2018). Además, ha organizado las compilaciones *Polémicas intelectuales en América Latina* y *La discusión como una de las bellas artes*. Escribe regularmente ensayos culturales y biográficos, organiza antologías y ha anotado una serie de títulos y autores clásicos para Eudeba, la editorial de la Universidad de Buenos Aires. Recientemente ha coordinado la edición de *Manuela Sáenz. Formación de una revolucionaria latinoamericana en el siglo XIX*, obra editada por Ediunc (Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo), que incluye una conferencia hasta ahora inédita de Arturo Roig.

A fines de 2023 publicó *Comparatismo contrastivo. Manual para una práctica urgente*, un breve ensayo acerca de la necesidad de crear una metodología crítica latinoamericana en el marco epistémico del comparatismo, con el objetivo de eludir la visión colonial que abunda en buena parte de la teoría escrita en los centros hegemónicos del saber, pero sin renegar de los antecedentes y el origen de la disciplina. Este volumen fue publicado por Vera cartonera, editorial de la Universidad Nacional del Litoral, en diciembre de 2023, y se encuentra disponible para descarga gratuita desde la *web* de la editorial. Con motivo de esta publicación pudimos comunicarnos con la autora, por medio del correo electrónico, durante noviembre de 2024 (Córdoba Saavedra, comunicación personal, 10 de noviembre de 2024):

—Comparatismo contrastivo es *un libro que pone en evidencia ciertos asuntos problemáticos en el ámbito de la Literatura Comparada, tales como las implicancias del concepto de “influencia”. ¿Cómo percibe el estado actual de la Literatura Comparada en Argentina y en Latinoamérica? ¿Cuáles le parecen las líneas más interesantes que se están desarrollando y cuáles han quedado anquilosadas por una interpretación anclada en un tiempo que ya ha pasado?*

—No se puede generalizar respecto del modo en que se considera la literatura comparada en nuestros países. En la Argentina, por ejemplo, la impronta sigue siendo europeísta; basta mirar algunos programas de estudio o incluso los nombres de cursos o carreras que enfatizan la relación del comparatismo con las literaturas llamadas “centrales”. En Brasil, en cambio, el comparatismo dentro de la propia lengua se practica desde hace tiempo, de modo que las producciones brasileñas se comparan no tanto con las portuguesas sino con las de antiguas colonias de Portugal, como Angola o Mozambique. En tal sentido, la posición argentina no solamente está anquilosada sino que termina afiliada a prácticas colonialistas, respecto de las que han advertido numerosos pensadores; tal vez el ejemplo de Edward Said en *Cultura e imperialismo* sea el que está más a mano (y tiene el plus de que él mismo ocupó la cátedra de Literatura Comparada en Columbia). Hay dos riesgos correlativos en ese sentido: por un lado, el colonialismo intelectual, académico, según el cual hay que adherirse a modelos instalados en los que se reconocen como centros de producción intelectual; por el otro, la idea que prosperó en nuestros organismos de investigación según la cual la única lengua válida para las elaboraciones teóricas es en inglés.

—*Normalmente se señala el inicio de los estudios comparatistas con la aparición del concepto goetheano de Weltliteratur, o literatura mundial. Sin embargo, en*

Comparatismo contrastivo *menciona la existencia de referentes anteriores, concretamente en la Edad Media. ¿Podría explayarse sobre este punto y contarnos qué fuentes le permiten realizar tal afirmación?*

—Es cierto que el comparatismo como ejercicio profesional, por así decir, arraiga en la *Weltliteratur* goetheana, que implicaba una conciencia unificadora que no es la misma con la que se difundió. El punto de partida era una colección poética, el *West-Östlicher Divan*, que rastreaba producciones de Oriente y Occidente, no establecía jerarquías entre los textos y convocaba a suprimir el criterio nacional que se imponía entre fines del siglo XVIII y principios del XIX en Europa. (Conviene recordar que *West-Östliche Divan* es justamente el nombre de la orquesta creada por Said y Daniel Barenboim para lograr una unidad árabe-israelí, con esa impronta goetheana). Pero la idea de la comparación como modo de conocimiento es bastante previa, y seguramente podría rastrearse más allá de mi modesta apelación al humanismo que no vacilaba en recuperar fuentes de diversas procedencias. Pero como el humanismo es, en sus inicios, un ejercicio filológico, me detuve en ese momento para evidenciar cómo la erudición medieval ya presuponía una comparación cultural e intersemiótica en la que se advierte una continuidad entre obras literarias y obras plásticas. Quien mejor lo desarrolló en el siglo XX fue Aby Warburg. Vaya como ejemplo el estudio sobre Botticelli en el que muestra cómo *El nacimiento de Venus* se desprende de la descripción que hace Angelo Poliziano de ese episodio. El pintor y el poeta formaban parte de un círculo florentino en el que el saber circulaba y generaba estos cruces. Pero como no quiero centrarme en textos puramente extranjeros, me propuse revisar el modo en que fue leído Warburg en América Latina y dio forma a una metodología local.

—El enfoque de Comparatismo contrastivo está basado en la apreciación de las diferencias propias de una región diversa como lo es Latinoamérica. Sin embargo, reconocer las diferencias no implica necesariamente establecer relaciones de igualdad entre sus componentes y esto podría redundar en una nueva subordinación entre sistemas literarios, lenguas, autores o mercados. ¿Cómo piensa usted que se debería proceder desde los estudios académicos para no replicar en nuestros trabajos esta noción jerárquica? Es decir, ¿cómo no establecer relaciones coloniales dentro de nuestra región?

—Creo que hay que comenzar con una revisión de los planes y los programas de estudio para llegar a una definición de América Latina que elimine ciertos presupuestos. En las clases, que es donde voy probando las hipótesis a partir del diálogo con los alumnos, me empeño en discutir ciertos conceptos que la propia América Latina ha generado para pensarse. Por ejemplo, el de “sistema literario”, que permite distinguir cuáles en el continente son “sistemas literarios” y cuáles son “literaturas”. Argentina, Brasil, Cuba, México, Perú tienen “sistemas literarios” con una relación evidente entre las obras y los fenómenos estéticos que permite trazar series. En otros recortes nacionales no existe esa posibilidad, pero sí hay figuras y producciones sobresalientes, aunque sin continuidad; tomemos el caso de Colombia, con grandes autores como Isaacs, Silva, Rivera o García Márquez, aunque no se presuponen ni mantienen un vínculo más que esporádico. ¿Eso significa que la producción colombiana es inferior a la de Perú o México? Por supuesto que no. Hay que erradicar nociones como superioridad o inferioridad y redefinir la periferia. También hay que borrar los esencialismos que dictan que Perú o México deben ser más indigenistas, el Caribe más negrista y el Río de la Plata más cosmopolita. Creo que es una buena época para hacerlo porque esas tradiciones están relativamente apaciguadas

ahora; los jóvenes las conocen menos o no las tienen interiorizadas, y eso favorece desprenderse de ellas.

—*Usted resalta en Comparatismo contrastivo la necesidad de superar el concepto de nación. Guillén (1985) reconoce tres modelos para estudiar la supranacionalidad en el marco del comparatismo. ¿Cómo lograr este objetivo y qué implicancias tendría en los estudios literarios?*

—Eso es lo que he tratado de hacer en los programas de la materia que yo dicto en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que se llama “Problemas de literatura latinoamericana”: reunir obras con criterios no nacionales sino estilísticos, temáticos, genéricos. Siempre queda un resabio de lo nacional: en parte, porque hay que considerar las coordenadas en las que se produce el texto, las referencias locales que arrastra; en parte porque procuro equilibrar obras de diversa procedencia, como para que haya una representación plural significativa. Pero apunto a recomponer un sistema literario latinoamericano, y en ese sentido los dos fenómenos mayores de la estética latinoamericana, el barroco y el modernismo, contribuyen de manera decisiva. Son momentos en que la nacionalidad de los autores no es relevante: Rubén Darío publica en Buenos Aires tras pasar por Chile (y ambos países dejan huellas en su producción; en cambio la presencia de la Nicaragua natal no es importante excepto en el volumen que da cuenta de un viaje de retorno en 1907); Sor Juana Inés de la Cruz es una figura que destaca más allá del impacto mexicano (era capaz de escribir villancicos en náhuatl y en otomí, pero también encaraba discusiones teológicas con el padre Vieira, afincado en Bahía y de lengua portuguesa; y es prácticamente copiada, más que recuperada, por Gregório de Matos, también en Bahía). Asimismo, para el orden supranacional es fundamental la contribución antillana, esa “comarca” --en la nomenclatura de Ángel Rama que fija regiones culturales-- de la que han salido los grandes

utopistas vernáculos: José Martí, Eugenio María de Hostos, Pedro Henríquez Ureña... y luego la Revolución Cubana con ese motor cultural fantástico que fue Casa de las Américas.

—El método comparatista contrastivo refleja un sentido luminoso, a la manera en que los filósofos de la liberación interpretaron la esperanza, como un acto de resistencia en el que se pone en juego la dignidad humana (Roig, 1993). En este marco, la creación de un método que responda a las necesidades de nuestra región es un acto esperanzador. ¿Qué horizonte avizora para América Latina, no solo en cuanto al desarrollo de la disciplina sino también en los planos político, cultural y social?

—No estoy en condiciones de profetizar, aunque me gustaría poder formular una propuesta como la de “La utopía de América” de Henríquez Ureña, que confiaba en la salvación por la cultura y en el papel de los estudiantes como fuerza política. Sí creo que las humanidades deben operar de manera coordinada, integrada; en tal sentido estoy proponiendo una metodología común a todas las humanidades en el continente, partiendo de una vieja idea de Alexander von Humboldt que retomó hace pocos años Graciela Silvestri: recuperar el valor de lo fluido, pensar la unidad latinoamericana no ya a partir de las tierras altas (como en el caso andino) sino a través del agua. Eso permite explicar el “Caribe transplatino” de Néstor Perlongher, por ejemplo, una formulación del neobarroco que atraviesa tanto la historia como la geografía. Y la idea de Roig de identificar a América con la calandria matutina, en lugar de hacerlo con el vuelo vespertino del búho de Minerva que Hegel elegía para Europa, me parece un producto de la razón luminosa que quisiera reivindicar.

—En un artículo previo a la publicación de Comparatismo contrastivo usted plantea la necesidad de una «teoría independiente para abordar la cultura latinoamericana»

(Croce, 2019, p. 26). *¿En qué medida Comparatismo contrastivo viene a suplir esa necesidad? ¿Cuál es la génesis de este proyecto y cuáles son sus proyecciones?*

—Hace muchos años me he preocupado por un tema que tiene varias aristas: por un lado, la capacidad de la lengua castellana para elaborar teorías; por otro, la necesidad de crear una teoría propia que, sin ignorar las que se han desarrollado en otros espacios, se enfoque en las condiciones vernáculas; por otro más (sin afán conclusivo), la apelación a intelectuales que marcaron el camino. Podría plantear una serie del siglo XX: Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Ezequiel Martínez Estrada, Darcy Ribeiro, Antonio Candido, David Viñas, Ángel Rama... Me detengo en Rama porque hace 15 o 20 años era prácticamente descartado con acusaciones ridículas como la de “antimoderno” o “esquemático”, y sus ejercicios de comparatismo intraamericano recibían desprecio. El último año, acaso por el poder mágico de la efeméride (se cumplieron cuatro décadas de su muerte en 2023), hubo un *revival* que me genera recaudos, aunque celebro porque le otorga circulación a un intelectual que nunca debió haber recibido un trato tan despectivo. El comparatismo contrastivo parte de sus intuiciones brillantes y procura resolver algunos de sus errores (que responden sobre todo a cierto apresuramiento y a su voluntad sistematizadora), pero sobre todo procura instalar un método que no dependa de las academias centrales, que no sea otro producto de importación directa. Claro que es complicado, tanto porque a veces no contamos con un instrumental suficientemente refinado como porque cuesta mucho formar equipos intelectuales en una propuesta tan renuente a “las luces del centro”. Salir del *mainstream* acarrea el riesgo del aislamiento, pero esas son las dinámicas de los campos de investigación, ¿no?

—*Para finalizar, coméntenos en qué proyectos está trabajando actualmente.*

—Acaso retomando ese adjetivo que me atribuye Lilia Schwarcz en el prólogo a *Comparatismo contrastivo* debo decir que, como soy curiosa, difícilmente me concentro en una única línea. Ahora mismo estoy organizando una reunión que se llama “Latinoamericanistas a dos bandas” que, tras una alusión al billar que espera que el toque de bandas derive en carambola, constituye un encuentro entre latinoamericanistas de nuestra América y de Italia que se desarrollará en febrero de 2025. Me entusiasma mucho porque aquellos que han sido convidados están muy felices y comienzan a tramarse “parejas” de uno y otro lado del Atlántico con un tema, un autor o un género en común. Creo que será una ocasión magnífica porque nos hace mucha falta el diálogo que ha quedado sepultado bajo las exigencias burocráticas. Por otro lado puse en marcha, dentro del Instituto Interdisciplinario de Estudios de América Latina (INDEAL) que dirijo en la UBA, un Gabinete de Traducciones que aspira a ocuparse no solamente de la traducción desde y hacia nuestro continente en sentido lato, sino también de políticas editoriales y de relaciones intersemióticas, apuntalando el componente interdisciplinario. El Gabinete aspira no solamente a ser un espacio de encuentro y de trabajo en equipos, sino también un repositorio de cada una de esas inflexiones. Pueden entrar a visitarlo en <http://indeal.institutos.filo.uba.ar/gabinete-de-traduccion>. Y sigo trabajando en el proyecto sobre crítica latinoamericana que inicié en 2020, ahora enfocado en los modos de recepción y “traducción” de corrientes críticas, que es la indagación que requiere el comparatismo contrastivo para demostrar que no constituye un esencialismo bienintencionado pero bobalicón, ni tampoco es “calco y copia”, algo sobre lo que ya previno hace un siglo otra figura luminosa nuestra, José Carlos Mariátegui.

El ensayo *Comparatismo contrastivo* es relevante en tanto interpela el quehacer comparatista, direcciona a repensar ciertas prácticas y a entrever posibles despliegues epistemológicos con el objetivo de crear un método válido para una región como Latinoamérica, que hace de la diversidad y la diferencia el factor de unión y cohesión. Comparatismo contrastivo cierra con una declaración de principios que pone punto final al bucle de la propuesta y puntos suspensivos a la creación de una herramienta: «Comencé recuperando el valor de la metáfora barroca para aproximarme a un referente huidizo; terminé afirmando el oxímoron del rigor epistémico atenuado para defender un método que opera por afinidades electivas dentro de la fe laica del latinoamericanismo» (Croce, 2023, p. 48).

Bibliografía

Croce, M. (2019). Comparatismo cimarrón: un método supranacional. *El Hilo De La Fábula*, 19(17), 25-37. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i19.8627>

Croce, M. (2023). *Comparatismo contrastivo. Manual para una práctica urgente* (L. Moritz Schwarcz, Pról.). Vera Cartonera. Colección Almanaque. ISBN: 978-987-692-349-1. <https://hdl.handle.net/11185/7201>

Guillén, C. (1983). Tres modelos de supranacionalidad. *Boletín de la Fundación Juan March*, (122), 3-16. <http://recursos.march.es/web/prensa/boletines/pdf/1983/n-122-enero-1983.pdf>

Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Crítica.

Roig, A. A. (1993). *Rostro y filosofía de América Latina* (O. Schutte, Estudio preliminar). Ediunc

Gonzalo Córdoba Saavedra es licenciado en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo (FFYL, UNCUYO) y diplomado en Gestión Editorial y Proyecto Cultural por el Centro Cultural para la Cooperación-Universidad de Buenos Aires (CCC-UBA). Es miembro del Centro de Literatura Comparada y profesor adscripto de Taller de Edición y Corrección de Textos (FFYL, UNCUYO). Actualmente, trabaja como editor y corrector en Ediunc.