

37
BOLETÍN

ISSN 2618-334X

Tramas y
narrativas clásicas
en literaturas modernas
y contemporáneas



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

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,
ENE-JUN 2026





UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

37

BOLETÍN



ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

Teorías literarias y prácticas críticas

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

MENDOZA

en-jun | 2026



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

INVESTIGACIÓN
SECRETARÍA DE
INVESTIGACIÓN

{.3} ARCA
ARCA DE FILÓSOFOS, LINGÜISTAS Y ARQUEÓLOGOS

CONTACTO Y ENVÍOS

Dirección postal: Centro Universitario, Ciudad de Mendoza. Provincia de Mendoza, Argentina. CP. M5502JMA
E-mail revista: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar | Instituto de Literaturas Modernas: literaturas_modernas@yahoo.com.ar
Web FFYL: <https://ffyl.uncuyo.edu.ar/> | Web UNCUYO: <http://uncuyo.edu.ar>
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/about/submissions>



LICENCIA DE USO

© De los textos: los autores

© De la edición: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Arqueología y Etnología

La licencia **CC BY-NC-ND** permite copiar y distribuir la obra en cualquier medio o formato únicamente en su versión original, siempre que se otorgue el crédito correspondiente al autor. Además, solo autoriza usos no comerciales, es decir, aquellos que no estén destinados principalmente a obtener una ventaja comercial o una compensación económica, y prohíbe la creación de obras derivadas o adaptaciones.

PRESERVACIÓN DIGITAL

CÓDIGO DE ÉTICA

EVALUACIÓN POR PARES

POLÍTICA DE USO DE IA

DIRECTRICES PARA ENVÍOS

ACCESO ABIERTO



SOPORTE EDITORIAL

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

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

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Editoras:

Inti Soledad Bustos (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Correctores:

Silvina Bruno (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Tomás Zanón (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina)

Diseño y diagramación:

Clara Luz Muñiz.

Comité editorial

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

Consejo asesor y evaluador

Antonia Amo Sánchez, Université d' Avignon, Francia

María Calviño, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

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

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

Óscar Cornago, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España

Fabienne Crastes, Università di Corsica, Francia

Pablo Dema, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

José Di Marco, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

Laura Fobbio, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Francesc Foguet i Boreu, Universitat Autònoma de Barcelona, España

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

Ana Levstein, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Hebe Beatriz Molina, Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Germán Prósperi, Universidad Nacional del Litoral-Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Liliana Reales, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Gabriela Simón, Universidad Nacional de San Juan, Argentina

María Beatriz Taboada, Universidad Nacional de Entre Ríos, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

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

Beatriz Trastoy, Universidad de Buenos Aires, Argentina

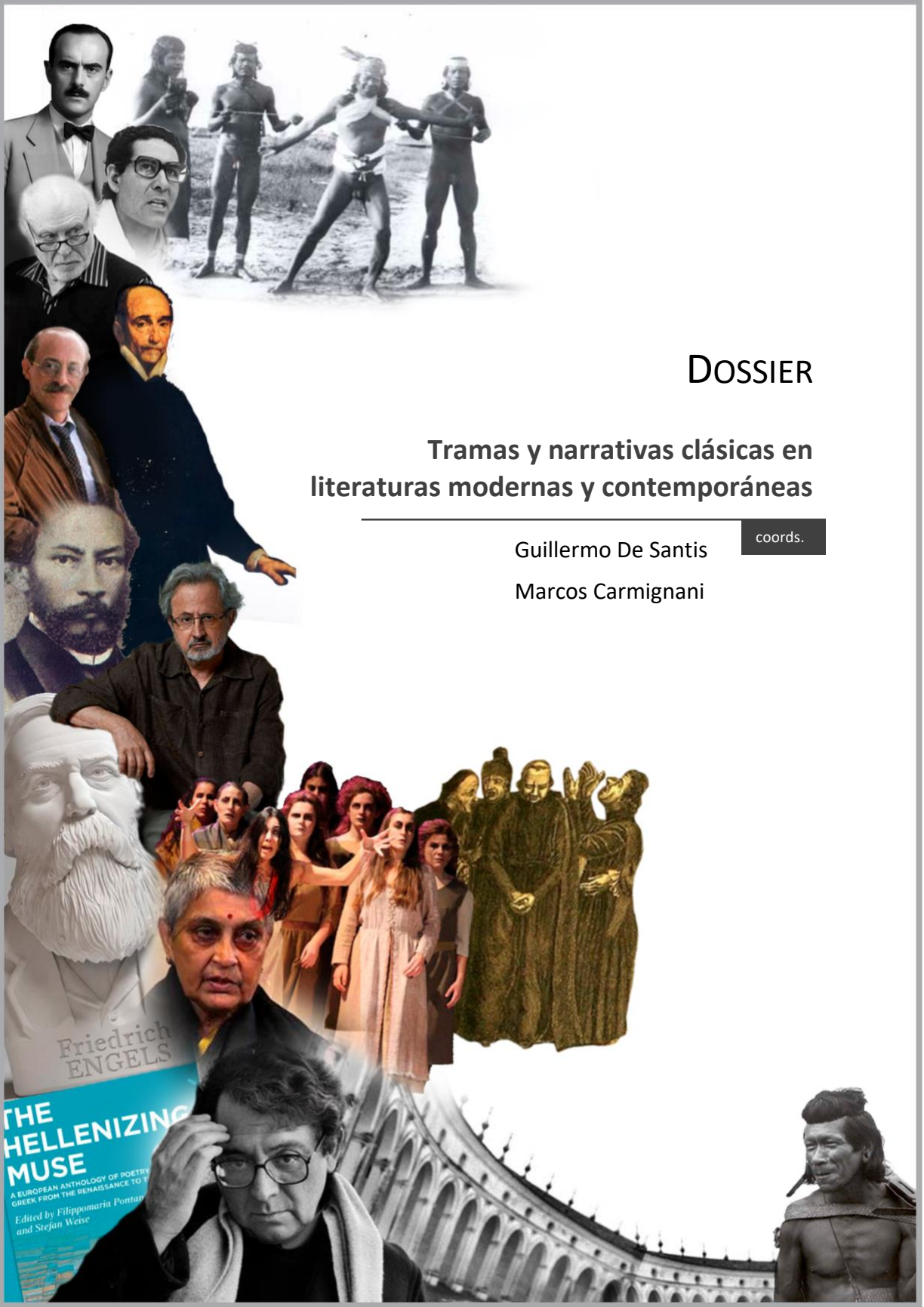
Alicia Vaggione, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gustavo Zonana, Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Índice

Dossier	1
Guillermo De Santis @ Marcos Carmignani (Coords.)	
Tramas y narrativas clásicas en literaturas modernas y contemporáneas	3
Guillermo De Santis @ Marcos Carmignani	
Helena en Egipto y la descolonización de los clásicos	19
Luciano Heidrich Bisol	
Peramás en diálogo con Virgilio: las citas virgilianas en el <i>Annus patiens</i>	39
Marcela Alejandra Suárez	
La <i>Eneida</i> y <i>Os Timbiras</i> : el canto de la América infeliz	66
Weberson Fernandes Grizoste	
Nación y populismo: la recepción de Antígona en obras del teatro argentino y brasileño de los años '50.....	95
Brenda López Saiz	
Lauro de Bosis y Antonio Tabucchi: Ícaro, aedo, y Dédalo, aviador (ensayo de una filología de lo posible).....	123
Francisco García Jurado	
Forzar al griego antiguo a hablar del presente. Reflexiones sobre la escritura contemporánea en griego antiguo a partir de un poemario reciente (S. Reza Calvillo, <i>Mirlo</i> , 2026)	143
Bernardo Berruecos Frank	

Estudios.....	171
<i>La sangre de la aurora</i> o cómo hacer cosas con palabras.....	173
Federico Alcala Riff	
Contra el mal, ¡el Coloso Justicialista! Relevancia del género <i>mecha</i> y la ciencia ficción <i>manganime</i> en la novela de Juan Ruocco	199
Diego Hernán Rosain	
Reseñas.....	223
Sobre: Jiménez, Jesús Rubio (2024). <i>Julio Cortázar y Daniel Devoto. Historia de una amistad</i>	225
Víctor Gustavo Zonana	
Acerca de esta revista	235



DOSSIER

Tramas y narrativas clásicas en literaturas modernas y contemporáneas

Guillermo De Santis

coords.

Marcos Carmignani

Friedrich
ENGELS

THE
HELLENIZING
MUSE
A EUROPEAN ANTHOLOGY OF POETRY
GREEK FROM THE RENAISSANCE TO THE
PRESENT
Edited by Filippomaria Pontano
and Stefan Weiskopf

Tramas y narrativas clásicas en literaturas modernas y contemporáneas

Classical Plots and Narratives in Modern and Contemporary Literatures



Guillermo De Santis

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

guillermo.de.santis@unc.edu.ar



Marcos Carmignani

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

marcoscarmignani@unc.edu.ar

Recibido: 01/06/2026. Aceptado: 20/06/2026.

Resumen

Este dossier aborda la pervivencia de la literatura clásica grecolatina no como conservación estática de textos intocables, sino como una práctica dinámica de diálogo entre pasado y presente. Lejos de implicar infidelidad al original, la apropiación, reescritura, relectura y traducción de las tramas clásicas constituyen verdaderos modos de reimaginación, en los que los textos antiguos adquieren nuevos significados según los contextos históricos, políticos y estéticos de su recepción. En su carácter de introducción al Dossier *Tramas y narrativas clásicas en literaturas modernas y contemporáneas*, este trabajo recorre los hitos teóricos del campo de la “tradición clásica”, y sostiene que toda lectura supone una posición activa y no neutra, que se vuelve decisiva cuando deriva en reescritura. Se destacan, además, la plasticidad política de las tramas clásicas y su capacidad de operar fuera de la tradición occidental, desde geografías y lenguas periféricas. Los seis trabajos reunidos ponen a prueba esta hipótesis sobre corpus diversos y confirman que los textos grecolatinos conservan su potencia generadora de nuevos sentidos.

Palabras clave: recepción clásica, reescritura, clásicos

Abstract

This dossier examines the enduring presence of classical Greco-Roman literature not as the static preservation of untouchable texts, but as a dynamic practice of dialogue between the past and the present. Far from implying a lack of fidelity to the original, the appropriation, rewriting, reinterpretation and translation of classical plots constitute genuine forms of reimagination, in which ancient texts take on new meanings according to the historical, political and aesthetic contexts in which they are received. As an introduction to the Dossier *Classical Plots and Narratives in Modern and Contemporary Literatures*, this paper traces the theoretical milestones in the field of the 'classical tradition' and argues that every reading entails an active, rather than neutral, stance, which becomes decisive when it leads to rewriting. It also highlights the political malleability of classical plots and their capacity to operate outside the Western tradition, from peripheral geographies and languages. The six essays brought together here test this hypothesis against diverse corpora and confirm that Greco-Roman texts retain their power to generate new meanings.

Keywords: classical reception, rewriting, classics

La pervivencia de la literatura clásica grecolatina no debe entenderse como la mera conservación estática de un conjunto de textos intocables, sino como una práctica constante y dinámica de diálogo entre el pasado y el presente. Desde la reelaboración creativa de mitos y personajes clásicos hasta la traducción entendida como un acto profundo de interpretación y reescritura, la Antigüedad nunca dejó (ni deja) de interpelar a públicos y escritores de distintas épocas. El estudio de tales procesos implica una rigurosa reflexión sobre los diferentes modos de apropiación, reutilización, reescritura, relectura, reconsideración crítica y traducción de las tramas y narrativas clásicas.

Dichos procesos ponen en evidencia no solo la indudable perdurabilidad de los textos antiguos, sino también su maleabilidad y su capacidad intrínseca de adquirir nuevos significados en función de los contextos históricos, políticos y estéticos de su recepción. Lejos de implicar una falta de fidelidad o una traición al original, constituyen verdaderos modos de diálogo: un acto de reimaginación en el que los textos clásicos se adaptan y reconfiguran para responder a los nuevos valores, preocupaciones y tradiciones literarias de la posteridad.

En efecto, la condición de “obras clásicas” surge ya en la misma Antigüedad temprana, y los cánones quedan consolidados en la Antigüedad tardía, precisamente porque esas obras son reconocidas como referencias poéticas, modelos a seguir y a emular. Así, no solo Homero y Hesíodo, sino también Píndaro era un “clásico” ya a fines del siglo V a. C. De la misma manera, Ennio, Lucilio, Plauto y Lucrecio eran “clásicos” para los poetas augusteos, mientras que Horacio, Virgilio y Ovidio fueron rápidamente objeto de imitación, reelaboración y reescritura desde los primeros siglos del Imperio romano. En síntesis, las nociones centrales que orientan este dossier resultan del desarrollo moderno de prácticas y hábitos muy consolidados en la tradición occidental.

En su *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*, Francisco García Jurado (2024), colaborador en este dossier, ofrece una aproximación teórica de carácter general para el mejor conocimiento de esta disciplina. Organiza su análisis en tres partes:

La primera, dedicada al significado de la “tradición”, recopila las principales metáforas que motivan los conceptos básicos de la disciplina: “legado” y “herencia” (metáfora hereditaria), “pervivencia” y “fortuna” (metáfora de la inmortalidad), “influencia” (metáfora del contagio) y “recepción” (metáfora democrática). Asimismo, traza una historia del concepto de “clásico”, desde su primera formulación en Aulo Gelio hasta Italo Calvino.

La segunda se dedica a la historia de la disciplina hasta llegar a la figura central de Domenico Comparetti y a la constitución de una especialidad propia, la “tradición clásica”, con la publicación de *Virgilio nel Medio Evo* (1872), donde empleó la expresión *antica tradizione classica*¹. Ese gesto suele señalarse como el nacimiento de un campo dedicado a estudiar el diálogo constante entre el mundo moderno y el legado literario y cultural

¹ La consolidación de “tradición clásica” como denominación de una disciplina es un fenómeno historiográfico moderno, más que una acuñación consciente de Comparetti en 1872. La etiqueta inglesa *classical tradition* se difunde sobre todo a partir de la traducción inglesa de su obra (1895) y, más tarde, de su adopción por Gilbert Highet, quien la tomó de allí sin reconocer explícitamente esa deuda. Sobre el origen y la fortuna del término, véanse Laguna Mariscal (2004) y García Jurado (2007).

grecolatino. En esa dirección se inscribieron luego los valiosos y siempre vigentes estudios de Gilbert Highet (1954), *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental* (publicado en inglés en 1949), y de Ernst Robert Curtius (1955), *Literatura europea y Edad Media latina* (de 1948 en su idioma original). Ambos textos guiaron esta disciplina hasta nuestro presente.

La tercera y última, dedicada a la teoría, los métodos de estudio y las “etiquetas” —la estética de la recepción, la intertextualidad, la historia cultural y los estudios poscoloniales—, abarca la reescritura creativa, el análisis de las fuentes, la influencia y la revisión de los modelos griegos y latinos.

Toda lectura de un texto clásico supone, entonces, una posición activa: el lector no recibe la obra de manera neutra, sino que la interpreta desde su propio contexto social y cultural. Y cuando esa lectura apunta a la reescritura, esa falta de neutralidad se vuelve decisiva, pues el escritor debe hacerse cargo de las opciones estéticas e ideológicas desde las que trabaja.

Un ejemplo paradigmático de este fenómeno es la recepción contemporánea de la *Odisea* de Homero. En épocas recientes, el poema ha sido reinterpretado a la luz de enfoques teóricos actuales, como el feminismo, que produjo relecturas críticas de figuras tradicionalmente pasivas, como Penélope, otorgándoles un nuevo espesor agencial y psicológico. Un caso notable es la novela de Margaret Atwood (2005) *The Penelopiad* (traducida al español como *Penélope y las doce criadas*), donde el regreso del héroe itacense se narra desde la perspectiva de las esclavas del palacio, acusadas de traición y condenadas a una muerte cruel. En esta misma línea se inscribe la traducción de Emily Wilson, clasicista destacada en el campo de la literatura comparada: su *Odyssey* (Homero, trad. 2017) es la primera traducción al inglés de la *Odisea* publicada por una mujer. Wilson se esforzó por desdibujar las diferencias de tratamiento entre personajes masculinos y femeninos que caracterizan a las traducciones más difundidas, por ejemplo en la elección de los epítetos.

Por otro lado, ciertas lecturas críticas poscoloniales y decoloniales interpretan las incursiones de Odiseo en clave de invasiones o rapiñas, atentas a la devastación de culturas, a la anulación de las otredades o a la insistencia en la monstruosidad. Esa mirada resuena en producciones contemporáneas. La adaptación cinematográfica de Christopher Nolan – *The Odyssey*, de estreno previsto para julio de 2026, que el director declaró inspirada de manera particular en la versión de Wilson– y diversas reescrituras escénicas, como la *Odyssey* (2016) de la Mark Bruce Company –versión en danza-teatro que amplía el papel de Penélope y la convierte en centro de agencia dramática–, vuelven a situar el poema homérico en el horizonte cultural del presente. De este modo, las obras clásicas dejan de ser piezas de museo para volverse vehículos de nuevas visiones del mundo. Esa operación abre la posibilidad de cuestionar el lugar incontestable que han ocupado en el canon literario y cultural, y de mostrar que nunca fueron ajenas a sus contextos de producción ni verdaderamente “atemporales”.

La traducción de Wilson ilustra lo que Lorna Hardwick (2000) ha denominado *traducción cultural*: la idea de que trasladar un texto clásico no es transferir palabras de una lengua a otra, sino trasplantar mitos y metáforas a un nuevo marco cultural, en una operación que reconfigura la conciencia poética y política del presente. Desde esa perspectiva, la traducción permite cuestionar las imposiciones históricas de la crítica –por ejemplo, el lenguaje misógino y clasista que puede advertirse en versiones de los textos clásicos empleadas de manera irreflexiva en ámbitos educativos–. Si traducir no consiste en trasladar mecánicamente un texto, sino en arraigarlo en un nuevo contexto cultural, lingüístico y social, entonces toda traducción es ya una forma de reescritura; y, como tal, renuncia a la neutralidad: asume creativamente una narrativa clásica no solo para reinterpretarla, sino también para activarla en la generación y negociación de significados.

Cuando las tramas y narrativas clásicas se sitúan en nuevas geografías y tradiciones culturales, adquieren nuevos significados y usos políticos o estéticos. Este giro es fundamental para comprender cómo los textos grecolatinos son absorbidos y reconfigurados por culturas situadas fuera

de la tradición occidental. El préstamo de tales elementos no produce simples “copias” o “variaciones”, sino que abre el juego a nuevas identidades creativas. Se establece, así, un diálogo que dista de ser unidireccional: no se limita a lo que el texto antiguo “hace” con la posteridad, ni a la sola capacidad de esta de refuncionalizar una narrativa clásica. Hay una verdadera retroalimentación: el presente acude al pasado en busca de herramientas hermenéuticas mientras el pasado se revitaliza y gana nuevos sentidos gracias a las preguntas e inquietudes de quienes lo releen.

Esta plasticidad tiene, además, un alcance político: las tramas clásicas resultan pertinentes tanto en contextos de censura y hostigamiento al arte y al pensamiento como en entornos de libertades democráticas, y se reformulan lo mismo frente a las vanguardias que en las condiciones posmodernas. No hay para ellas, en síntesis, un horizonte estético limitante. Operan, además, incluso sin ser reconocidas: actúan a través de nuevas formas literarias y artísticas que no siempre exhiben su deuda con el modelo. Y para advertir esa operación no hace falta un aparato teórico explícito –el palimpsesto, la intertextualidad–, sino una lectura atenta a las posibilidades de reutilización y reescritura.

Distinto es el caso de quienes estudian las variadas formas de la reutilización de la literatura clásica, como sucede con los textos que aquí se ofrecen. Las teorías críticas de las que se valen los colaboradores de este dossier tienden a volver difusa la supuesta autoridad universal de los clásicos y, en cambio, destacan su valor operativo en cada nuevo contexto histórico y literario. Estos estudios atienden, de manera explícita o no, a las operaciones de transposición que los autores realizan al decidir no solo qué tramas y secuencias de una narrativa clásica conservar en las suyas, sino también qué metáforas mantener y cuáles eliminar, qué rasgos imitar y cuáles adaptar, aunque lleguen a parecer desacoplados de la narrativa base. Se trata de negociar con la narrativa clásica para que adquiera un lenguaje nuevo y significativo para cada público. Así, la herencia grecolatina queda disponible para nuevos campos de tensión y disputa, para el diálogo con otras tradiciones culturales y para la intersección con nuevos imaginarios sociales. No se trata, en este sentido, de fijar un nuevo

canon ni un “archivo cultural” del cual alimentar la imaginación en cada época, algo cerrado y prescriptivo, sino de reconocer, de manera abierta y siempre revisable, qué narrativas clásicas ofrecen una oportunidad de reescritura para nuevos públicos.

Conviene retomar con más detalle algunos de los hitos centrales en la construcción de este campo de estudio específico, la “tradición clásica”, tal como lo delimitó Comparetti, a la luz de lo que venimos planteando. La figura de Ernst Robert Curtius constituye un momento decisivo en el desarrollo de un estudio sistemático de la tradición clásica. Su obra *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* mostró que toda tradición se asienta en una memoria colectiva, de la que la literatura es el ejemplo más claro. Para el filólogo alemán, las obras de Dante, Shakespeare, Calderón de la Barca o Goethe solo se explican si se atiende a una tradición que las sostiene y que, recorriendo la Edad Media, se remonta hasta los clásicos griegos y latinos. Ese recorrido se hace patente en la permanencia variada de los *tópoi* y lugares comunes que reaparecen, adaptados y modificados, en las grandes obras de la literatura occidental a lo largo del tiempo.

Al analizar cómo se repiten estas estructuras —el *locus amoenus*, por ejemplo—, Curtius niega el carácter estático de la tradición concebida “como un bloque” y propone, en cambio, un movimiento pendular entre la fijación de normas claras y proporcionadas, que establecen un deber ser de la literatura, y una tendencia a la ruptura de esas normas que no busca anular lo “clásico”, sino crear nuevas formas literarias que asumen la tradición con estrategias adecuadas a los lectores contemporáneos.

La tradición clásica no es, entonces, un objeto arqueológico muerto, sino una corriente vital constante. La literatura europea forma una red continua en la que la originalidad no consiste en inventar algo desde la nada, sino en modular con genialidad las metáforas y los *tópoi* heredados de la Antigüedad. Para Curtius, estos son estructuras que se repiten y adaptan en los distintos sistemas literarios occidentales, y en su codificación específica radica la sutileza de su reutilización. El análisis de los *tópoi* le permite postular su hipótesis central: ni los autores descubren

el mundo en cada época ni los lectores lo hacen en cada obra; unos y otros releen y reactivan la biblioteca, el archivo, al reconocer la tradición. La memoria literaria es el hilo que une modelos y reescrituras.

Prácticamente en el mismo momento en que Curtius presentaba su obra, centrada en el análisis de textos medievales, Gilbert Highet T publicaba *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (1949), que ofrece una visión más amplia de la influencia de las obras clásicas en la historia de la literatura occidental. Para Highet, esa influencia no se constata tanto en *tópoi* específicos cuanto en la posición central de las grandes obras clásicas en los sistemas literarios: la cultura clásica nutre a la cultura occidental en general, y sus productos estéticos – la literatura en primer lugar – son objeto constante de reescrituras, transformaciones y apertura al diálogo con literaturas que en su origen no guardaban relación con la griega y la latina.

Este proceso se dio por etapas. Se inició con un predominio casi exclusivo de la influencia latina en la Edad Media, hasta la obra de Dante, para dar paso luego al “redescubrimiento” renacentista de la literatura griega. El Humanismo representa, para Highet, un giro radical hacia la concepción moderna de la tradición clásica: los humanistas no solo estudian e imitan las obras de la literatura antigua, sino que compiten deliberadamente con ellas. En este punto resulta notable la expansión de la adaptación de las narrativas clásicas y de las reescrituras en clave de imitación.

Será en los siglos XVII y XVIII, con los autores del Barroco y el primer Neoclasicismo, cuando la imitación se formalice de acuerdo con las “leyes” compositivas derivadas de las teorías aristotélicas, y con un lenguaje extrañante que recuerda, sobre todo, al de la tragedia griega. Precisamente estos aspectos serán discutidos por el Romanticismo, que verá en esa postura un dominio agobiante de la forma y reclamará una mayor libertad de expresión y de adaptación de las grandes tramas de la Antigüedad.

La obra de Highet afianzó, además, una serie de conceptos hoy de uso extendido. En efecto, concibe la relación entre un autor moderno y uno

clásico en tres niveles. La *traducción*, que considera elemental, pero con la mayor de las influencias sobre los públicos lectores, pues la adaptación a la lengua vernácula instala en ellos las tramas a las que luego podrán recurrir de manera creativa. La *imitación*, que adapta las formas, los géneros y los personajes de la Antigüedad al nuevo contexto de enunciación. Y, finalmente, la *emulación*, que implica la creación de una obra nueva y “original” que rivaliza con los modelos –y en muchos casos los supera– en profundidad estética. Así, la obra de Highet tiene el mérito de evitar la sacralización de la literatura clásica sin dejar de reconocer la necesidad de su lectura y difusión, y su valor modélico en la tipificación de géneros y tramas.

Hablar de “reescritura”, por su parte, impone la mención de Jorge Luis Borges, para quien reescribir no es solo un procedimiento o una técnica de escritura, sino una consecuencia de la lectura de la tradición, de la que se desprende una teoría concreta. En su ensayo “Sobre los clásicos” (Borges, 1989) afirma que los clásicos se leen con devota lealtad, pero esa actitud no debe desembocar en la fijeza canónica, sino constituir el punto de partida de la reescritura que garantiza la pervivencia de las obras y que, en definitiva, es la única operación posible, pues toda lectura es una reescritura contextualizada. Lo que mantiene vivo a un clásico es su capacidad de ser reescrito, reinterpretado y adaptado a las obsesiones de cada época.

En esta línea, las formas que asume la reescritura son variadas, y constituyen siempre un palimpsesto que resulta nuevo cada vez, sin intención de plagio ni afán de asemejarse al modelo. Incluso un autor o una obra modernos pueden llegar a ser “precursores” de su modelo al volver evidentes efectos de lectura antes impensados: Borges, en “Kafka y sus precursores”, reconoce rasgos “kafkianos” en autores muy anteriores – desde la paradoja de Zenón hasta Han Yu o Leon Bloy –, lo que sería un anacronismo si no fuera porque cada escritor, como sostiene, crea a sus precursores. Dado que los mitos y las grandes tramas clásicas son universales, el texto original funciona apenas como un “borrador” o un mapa de navegación: el escritor moderno prácticamente no inventa tramas, sino que retoma esos borradores con variaciones que desafían la

biblioteca del lector. Reescribir es, entonces, un acto literario por excelencia que se inicia en la lectura de los textos anteriores, de los clásicos, con la intención declarada de reutilizar las tramas ya asentadas en la tradición.

Finalmente, consideramos necesario mencionar a Italo Calvino, deudor en muchos aspectos de las ideas de Borges. En su ensayo *Perché leggere i classici* (1991) afirma que la relación con los clásicos es una reescritura constante que, lejos de la obligación académica o de la rigidez de un sistema, constituye un impulso incontenible y lúdico. Los clásicos son *monumentos* en el sentido etimológico del término: una memoria orgánica y viva que exige su metamorfosis en cada nueva obra. Para Calvino, el solo acto de leer un clásico deviene simultáneamente en su reescritura, pues el lector proyecta sus propias categorías y realidades sobre el texto, de modo que la reescritura resulta natural e inevitable.

La metáfora del “ruido de fondo” que emplea este autor se ajusta bien a su noción de memoria literaria: aunque no hayamos leído un clásico determinado, su presencia es operativa en otras obras que lo incluyen, y se genera, en consecuencia, una resonancia que lleva al lector a reconocer las constantes clásicas en las distintas tramas. Esas constantes son las reglas básicas de las tramas míticas, por ejemplo, que el escritor desmonta para actualizarlas en nuevos contextos. En este sentido, cada texto clásico es un objeto de arte concreto con el que cada lector establece una relación afectiva –de aceptación o de rechazo– y que, por lo tanto, dice más del poeta actual que del mundo que originalmente le dio vida.

Los seis trabajos reunidos ponen a prueba, sobre corpus muy distintos, la hipótesis que recorre estas páginas: la pervivencia de lo clásico como diálogo activo, y no como conservación de un legado inerte.

1. Luciano Heidrich Bisol, “Helena en Egipto y la descolonización de los clásicos”

El dossier abre con la *Helena* de Eurípides (412 a. C.), tragedia que lleva por primera vez a escena la versión –insinuada antes por Estesícoro y

Heródoto— según la cual la heroína nunca estuvo en Troya: allí combatió un *eidolon*, una réplica ilusoria, mientras la verdadera Helena aguardaba en Egipto. Bisol lee esa fractura entre nombre (*onoma*) y cuerpo (*soma*), entre opinión (*doxa*) y verdad (*aletheia*), como símbolo de una operación más amplia: el desplazamiento de la verdad hacia los márgenes y la consiguiente posibilidad de descolonizar los estudios clásicos desde el Sur Global. Apoyándose en la “Nueva Helena” de Kannicht, el orientalismo de Said, la *Black Athena* de Bernal, el perspectivismo de Viveiros de Castro y la “huella subalterna” de Spivak, el artículo rastrea cómo el texto euripídeo dignifica voces periféricas —el esclavo de “corazón libre” (*phrenes eleutheras*), la propia Helena reivindicada frente al epíteto homérico de “perra”— y desmonta la imagen heredada de la figura. Encarna así, de manera ejemplar, lo que en esta introducción llamamos la lectura del clásico como acto no neutro: leer la *Helena* desde Latinoamérica es activar políticamente la obra, no glosarla. Su tesis —descolonizar los clásicos es “traccionar” la huella de lo invisible para quebrar el monopolio del centro— inaugura la línea de la periferia que recorrerá buena parte de la sección monográfica de este número, y resuelve además una promesa de esta introducción: la de mostrar la recepción operando fuera de la tradición occidental.

2. Marcela Alejandra Suárez, “Peramás en diálogo con Virgilio: las citas virgilianas en el *Annus patiens*”

Suárez nos sitúa en el exilio jesuita de 1767, cuando la expulsión decretada por Carlos III convierte la escritura en testimonio. Su objeto es el *Annus patiens* del P. José Manuel Peramás, crónica latina —aún inédita— del destierro de los jesuitas de la Provincia del Paraguay que partieron desde Córdoba del Tucumán, distinta de la más difundida *Narración* castellana del mismo autor. A partir de las teorías de la cita (Genette, Compagnon y García Jurado, también colaborador del dossier), el artículo analiza cómo Peramás, formado en la *Ratio Studiorum*, teje su relato con versos de Virgilio arrancados de su contexto y reactivados en uno nuevo. Los ejemplos son precisos y elocuentes: el “durate... illic fas regna resurgere Troiae” con que Eneas alienta a sus compañeros se vuelve

consuelo para los desterrados; un verso de las *Geórgicas* opera como argumento de autoridad; la descripción virgiliana del puerto de Cartago sirve de *amplificatio* para enaltecer un puerto corso. El trabajo ofrece un caso privilegiado de lo que en esta introducción llamamos transposición: Peramás no copia, selecciona y recontextualiza, y en ese gesto la cita – que el artículo, atendiendo a la etimología de *citare*, “poner en movimiento”, restituye a su dinamismo– pone de manifiesto la idoneidad del jesuita para intervenir su propio texto, a la vez que lo liga a la tradición y lo legitima. La pervivencia clásica se muestra aquí operando en un margen geográfico y en una lengua, el latín, que para el jesuita rioplatense seguía siendo un instrumento vivo de elaboración.

3. Weberson Fernandes Grizoste, “La *Eneida* y *Os Timbiras*: el canto de la América infeliz”

Grizoste lee *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, como reescritura del modelo virgiliano del sacrificio fundador: así como Roma nace de la fusión de la sangre troyana con la itálica, Brasil emerge de una América destruida. El artículo parte de la simbología de la sangre –*sanguis* como vida y como estirpe en la *Eneida*– y rastrea con finura los préstamos formales: los símiles vegetales virgilianos de la flor cortada (Palante como jacinto, Euríalo como amapola) reaparecen en la analogía brasileña entre el arco indígena, el mango y la sangre por derramarse; el clamor inútil de Laocoonte ante el caballo prefigura el presagio de la muerte de Coema (cuyo nombre significa, no por azar, “aurora”). Pero, frente a la teleología en último término afirmativa de Virgilio, *Os Timbiras* construye una epopeya del desarraigo, sin promesa reconciliadora: el “buen salvaje” – cuya genealogía Grizoste remonta a la *Utopía* de Moro y a los Cíclopes de la *Odisea*, leídos como sociedad sin ley– se corroe bajo la codicia europea y la hospitalidad imprudente de los propios indígenas. El canto de la “América infeliz” asume entonces un tono elegíaco y profético que denuncia esclavitud y devastación. El trabajo ilustra el carácter proteico de las tramas que defiende esta introducción: el molde épico se conserva en su estructura, pero se invierte en su sentido, hasta volver la épica romana instrumento crítico de la modernidad americana, en una antiépica donde

la fundación nacional queda como herencia irresuelta, fractura abierta entre Europa y América.

4. Brenda López Saiz, “Nación y populismo: la recepción de *Antígona* en obras del teatro argentino y brasileño de los años '50”

López Saiz compara dos recepciones de la *Antígona* de Sófocles estrenadas en los años cincuenta: *Antígona Vélez*, del argentino Leopoldo Marechal, y *Pedreira das Almas*, del brasileño Jorge Andrade. Su hipótesis es que ambas operan transformaciones análogas sobre la tragedia, y que esas transformaciones responden al imaginario populista –analizado a través de Loris Zanatta– que subyace a una y otra. El artículo reconstruye primero el conflicto sofócleo en términos de la oposición entre *philos* y *echthros*: para Creonte, Polinices deja de ser *philos* y se vuelve enemigo según su conducta cívica, subordinando el vínculo de sangre a la *polis*. Esa misma subordinación del individuo a la comunidad reaparece transformada en las dos obras americanas. En *Antígona Vélez*, Marechal traslada el mito a la frontera pampeana y tiñe de simbología cristiana el entierro del hermano: cubrir de flores el desierto equivale a ganar la tierra para la nación, en sintonía con la visión orgánica y esencialista del peronismo, y la obra se cierra con la nación ya realizada. En *Pedreira das Almas*, en cambio, Andrade despliega una utopía comunitaria que exige el sacrificio individual y que queda, al final, como promesa incumplida, nación aún por venir. El trabajo encarna lo que esta introducción describe como las claves ideológicas de toda reescritura: el mito tebano no se reactiva en abstracto, sino afincado en coyunturas nacionales precisas que deciden qué se conserva y qué se altera, hasta hacer de Antígona el vehículo de dos proyectos de nación a la vez próximos y divergentes.

5. Francisco García Jurado, “Lauro de Bosis y Antonio Tabucchi: Ícaro, aedo, y Dédalo, aviador (ensayo de una filología de lo posible)”

García Jurado –cuya *Teoría de la tradición clásica* enmarca buena parte de esta introducción y que figura aquí, además, como uno de los seis colaboradores– compara dos recreaciones modernas del mito de Dédalo e Ícaro. En la tragedia *Icaro* (compuesta hacia 1927), Lauro de Bosis, que moriría arrojando panfletos antifascistas sobre Roma, transforma a Ícaro en un *aedo* romántico, encarnación de la libertad frente a la tiranía de Minos, mientras Dédalo representa al científico solitario y la fe futurista en la técnica; el mito se reescribe, así, en clave antifascista. En el relato “Sueño de Dédalo, arquitecto y aviador” (1996), Antonio Tabucchi –deudor de Borges y de las *Vidas imaginarias* de Schwob– ofrece, en cambio, una visión escéptica y posmoderna: Dédalo se pierde en su propio laberinto y termina, en un giro inesperado, calzándole las alas a un Minotauro melancólico para liberarlo, contracara del “Asterión” borgeano. A partir de estas dos refiguraciones, el artículo propone una “filología de lo posible”: una lectura que no se detiene en las reescrituras que el mito efectivamente recibió, sino que ensaya las conexiones y prolongaciones que podrían haberse escrito entre ellas. La idea dialoga directamente con la tesis borgeana que expusimos: si cada escritor crea a sus precursores, el filólogo puede rastrear no únicamente lo que la tradición hizo, sino lo que pudo haber hecho. El trabajo lleva al plano del método aquello que en esta introducción presentamos como la reescritura entendida como horizonte abierto, donde el original funciona apenas como borrador disponible para variaciones impensadas.

6. Bernardo Berruecos Frank, “Forzar al griego antiguo a hablar del presente. Reflexiones sobre la escritura contemporánea en griego antiguo a partir de un poemario reciente (S. Reza Calvillo, *Mirlo*, 2026)”

El dossier se cierra con un caso límite: la composición creativa en griego antiguo emprendida hoy por un joven poeta y clasicista mexicano, S. Reza

Calvillo (*Mirlo*, 2026). Berruecos parte de ese poemario para diagnosticar la crisis de unos estudios clásicos cuyo monopolio se ejerce, hace siglos, desde los centros europeos, y para preguntar qué puede hacer con ellos un “clasicista periférico”. Su respuesta se apoya en el análisis de poemas concretos: unos dísticos elegíacos sobre la “Guerra contra el narco” en México y una elegía de tono invectivo contra Netanyahu por la devastación de Palestina. En ellos, una lengua de altísimo prestigio invierte su función habitual y se vuelve arma de denuncia del imperialismo neocolonial, en un movimiento que va de la periferia hacia el centro y no a la inversa. Berruecos sitúa este gesto en una genealogía de subversión –el “clasicismo del subsuelo” del mexicano Carlos Montemayor– y propone conceptos operativos –periferia, subversión, intempestividad– para pensarlo. Si los cinco trabajos anteriores estudian reescrituras, este examina algo más radical: no adaptar ni traducir, sino escribir en griego antiguo, forzando a la lengua a decir el presente. Lleva al extremo la afirmación con que abrimos esta introducción –la Antigüedad nunca deja de interpelar a los escritores de cada época– y cierra el arco que abre Bisol: lo que aquel plantea en clave teórica, Berruecos lo encuentra realizado en una práctica poética concreta, escrita desde la periferia y contra la inercia de la disciplina.

En conjunto, los seis trabajos confirman la hipótesis que recorre estas páginas: lejos de ser monumentos intangibles, los textos grecolatinos siguen siendo materia viva, una matriz de posibilidades que cada lectura – y sobre todo cada reescritura– vuelve a poner en juego.

Referencias

- Atwood, M. (2005). *The Penelopiad*. Canongate.
- Borges, J. L. (1989). Sobre los clásicos. En *Obras completas* (vol 2, p. 151). Emecé.
- Calvino, I. (1991). *Perché leggere i classici*. Mondadori.
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina*. Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1948).
- García Jurado, F. (2007). ¿Por qué nació la junta “Tradición Clásica”? Razones historiográficas para un concepto moderno. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 27(2), 161-192. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0707120161A>

- García Jurado, F. (2024). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hall, E. (2008). *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*. I. B. Tauris.
- Hardwick, L. (2000). *Translating Words, Translating Cultures*. Duckworth.
- Hardwick, L. y Stray, C. (Eds.) (2008). *A Companion to Classical Receptions*. Wiley-Blackwell.
- Highet, G. (1954). *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1949).
- Homero (2017). *The Odyssey*. (Trad. E. Wilson). W. W. Norton.
- Laguna Mariscal, G. (2004). ¿De dónde procede la denominación "Tradición Clásica"? *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 24(1), 83-93.
<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL0404120083A>
- Martindale, C. y Thomas, R. F. (Eds.) (2006). *Classics and the Uses of Reception*. Blackwell.

Helena en Egipto y la descolonización de los clásicos

Helen in Egypt and the Decolonization of the Classics



Luciano Heidrich Bisol

Universidade Federal do Ceará, Brasil

lucianoh.bisol@gmail.com

Recibido: 11/03/2026. Aceptado: 10/06/2026.

Resumen

En el drama *Helena* (ca. 412 a. C.) de Eurípides, la heroína es trasladada a Egipto mientras un *eidolon* espectral ocupa su lugar en Troya. Este trabajo reflexiona sobre la relevancia epistémica de los estudios clásicos en el Sur Global desde una perspectiva decolonial, analizando el desplazamiento de la verdad hacia la periferia como una subversión del canon eurocéntrico. A través del comentario de Richard Kannicht (1969), se examinan las categorías sofisticadas de nombre (*onoma*) frente a materialidad (*pragma*) y opinión (*doxa*) frente a verdad (*aletheia*), para identificar en el texto eurípideo una innovación radical o *kainotomia* que socava las representaciones hegemónicas. Mediante la lente del orientalismo de Edward Said (2008), el espejo distorsionante de Aníbal Quijano (2014) y el perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro (2018), el artículo propone una poética del Sur que localiza la potencia de lo clásico en la insurgencia de los cuerpos subalternos. Se concluye que descolonizar los clásicos constituye un imperativo ético para articular la herencia del pasado con las urgencias de soberanía intelectual del presente latinoamericano.

Palabras clave: descolonización, estudios clásicos, alteridad

Abstract

In Euripides' *Helen* (ca. 412 BCE), the heroine is transported to Egypt while a spectral *eidolon* takes her place in Troy. This article reflects on the epistemic relevance of Classical Studies in the Global South from a decolonial perspective, analyzing the displacement of truth to the periphery as a subversion of the Eurocentric canon. Drawing on Richard Kannicht's (1969) commentary, the study examines the sophisticated categories of name (*onoma*) versus materiality (*pragma*) and opinion (*doxa*) versus truth (*aletheia*), pinpointing a radical innovation (*kainotomia*) in the Euripidean text that undermines canonical representations. Through the lens of Edward Said's orientalism (2008), Aníbal Quijano's distorting mirror (2014), and Eduardo Viveiros de Castro's perspectivism (2018), the article proposes a poetics of the South that situates classical potency within

the insurgency of subaltern bodies. It concludes that decolonizing the classics is an ethical imperative to reconnect the past with the contemporary demands for intellectual sovereignty in Latin America.

Keywords: decolonization, Classical Studies, alterity

Introducción

El nombre puede estar en muchos lugares; el cuerpo, no
(Eurípides, trad. 1979, *Hel.*, v. 588)¹.

La literatura comparada contemporánea en Sudamérica impulsa una revisión crítica del canon que cuestiona las posturas supremacistas y la constitución misma de la literariedad. En este marco, resulta imperativo que los estudios clásicos intervengan en el debate para examinar sus objetos de estudio mediante perspectivas decoloniales. Richard Kannicht (1969) fundamenta esta posibilidad al caracterizar la tragedia eurípidea bajo la categoría de la “Nueva Helena” (*he kaine Helene*), concepto que identifica una voluntad de ruptura radical frente a la tradición épica previa. Esta operación de *kainotomia* o innovación disruptiva socava las representaciones hegemónicas desde el interior del sistema literario griego, anticipando el gesto decolonial al permitir que la integridad del sujeto se preserve en la alteridad del espacio egipcio.

La tragedia *Helena* de Eurípides constituye un espacio de reflexión sumamente fértil para múltiples abordajes críticos capaces de proyectar la inagotable vitalidad del drama clásico hacia inquietudes contemporáneas. Escrita en el contexto de la Guerra del Peloponeso, la obra revisita el mito de la reina espartana desde un prisma innovador: Helena nunca estuvo en Troya, sino que un *eidolon* —una duplicación ilusoria— ocupó su lugar,

¹ Esta fractura entre el *onoma* (nombre) y el *soma* (cuerpo) puede leerse bajo la crítica de Aníbal Quijano (2014) al dualismo cartesiano, el cual fijó el “cuerpo” como mero objeto de conocimiento, fuera del entorno del “sujeto/razón”. Desde una perspectiva descolonial, la lucha de Helena en Egipto es la lucha del cuerpo periférico por recuperar su estatus de sujeto frente a un centro hegemónico que lo ha reducido a un signo manipulable (el *eidolon*) dentro de su propia gramática del poder.

mientras ella permanecía en Egipto. Esta reconstrucción narrativa convierte la figura de Helena en una potente metáfora para interrogar cuestiones de identidad, representación y poder. En este sentido, la pieza se configura como una vía privilegiada para explorar no solo la Grecia clásica, sino también problemáticas contemporáneas vinculadas con la colonialidad, la alteridad y el género.

Leer la *Helena* de Eurípides desde una perspectiva foucaultiana permite advertir cómo el discurso trágico produce y organiza verdades relativas al poder y a la identidad. Michel Foucault (2002, 2005), al subrayar los dispositivos discursivos que configuran regímenes de verdad, habilita una lectura en la cual el mito de Helena se comprende como una performance cultural que refleja las tensiones del mundo griego y sus contactos con el “Otro”. En este marco, la aproximación de Edward Said en *Orientalismo* (2008) dialoga con la obra al mostrar cómo la Grecia antigua, mediante sus representaciones de Egipto y del Oriente, construye al extranjero como espejo de sus propias ansiedades civilizatorias. La tragedia de Eurípides, situada en un espacio geográfico híbrido entre Oriente y Occidente, pone en tensión nociones monolíticas de identidad y deja al descubierto las fricciones propias de un mundo ya entonces interconectado.

Otro aporte fundamental y deliberadamente polémico es la perspectiva de Martin Bernal (2002) en *Black Athena*, donde se desmonta la idea de una Grecia puramente europea y se enfatiza la profunda influencia afroasiática en su formación cultural. La egiptización de Helena en Eurípides puede leerse, en este sentido, como una figuración poética de ese entrelazamiento cultural que Bernal busca restituir, interpelando las lecturas eurocéntricas de la Antigüedad. Ahora bien, el movimiento de Bernal consiste, en buena medida, en invertir la flecha interpretativa: frente a la narrativa tradicional que presenta a Grecia como origen autosuficiente –el llamado “milagro griego”–, propone una genealogía que desplaza el centro hacia Egipto y el Levante. Esta inversión, aunque disruptiva, corre el riesgo de sustituir una unilateralidad por otra, reemplazando una helenización hegemónica por una egiptización igualmente abarcadora. Con todo, el valor de su intervención no reside tanto en la solución que ofrece como en el gesto crítico que inaugura: al

poner en entredicho la matriz dominante, obliga a reconsiderar las tramas de interacción múltiple entre los pueblos del Mediterráneo antiguo. Más que optar por un origen exclusivo, se impone reconocer una red compleja de influencias recíprocas; sin embargo, el desplazamiento propuesto por Bernal conserva su potencia en la medida en que desnaturaliza el relato consagrado y nos fuerza a repensar sus presupuestos.

En otro registro teórico, la concepción del *eidolon* en la tragedia dialoga con el perspectivismo amerindio formulado por Eduardo Viveiros de Castro (2018), según el cual la coexistencia de múltiples realidades desestabiliza toda pretensión de verdad unívoca. La duplicidad de Helena –real e ilusoria, inocente y culpabilizada, Occidente y Oriente a la vez– encarna esa ontología relacional en la que la identidad no es esencia fija sino efecto de posición y de mirada. La tragedia, de este modo, no solo dramatiza el conflicto entre apariencia y realidad, sino que expone la fragilidad de los marcos que pretenden fijarlas.

Finalmente, la obra se inscribe también en los debates feministas contemporáneos, que han subrayado cómo Eurípides construye figuras femeninas dotadas de una densidad psicológica y una agencia inusuales en el teatro ático. Lejos de limitarse a ser objeto pasivo del deseo masculino o causa mítica de la guerra, esta Helena se erige en sujeto de su propia estrategia narrativa: argumenta, persuade, diseña su fuga y negocia su supervivencia en un mundo estructurado por poderes que buscan definirla y confinarla. En este sentido, la pieza cuestiona relatos hegemónicos sobre el origen cultural, y también sobre el lugar de la mujer en la tradición clásica.

Eurípides y la poética de la periferia

Eurípides nació en el demo ateniense de Filas, probablemente hacia el año 484 a. C., y falleció en Macedonia en 406 a. C., cuando se hallaba al servicio del tirano Arquelaos. Según los registros de los festivales atenienses, fue seleccionado en veintidós ocasiones para participar en las Grandes Dionisias, lo cual da cuenta del reconocimiento que gozaba entre sus contemporáneos, aunque el número de victorias obtenidas haya sido

inferior al de los otros grandes poetas trágicos de su tiempo, Esquilo y Sófocles.

La cantidad de participaciones permite suponer que compuso ochenta y ocho piezas; si se añaden otras nueve que habría presentado fuera de Atenas, el total ascendería a noventa y siete obras producidas a lo largo de su carrera. En términos generales, las tragedias de Eurípides se caracterizan por estructuras inusuales que tienden a expandir y, en buena medida, diversificar las convenciones del género trágico. En este sentido, merece destacarse el lugar otorgado a la música en su producción dramática: el poeta confiere a las monodias una función central, explorando una amplia gama de ritmos, sonoridades y modulaciones de sentido.

Asimismo, resultan particularmente relevantes dos rasgos de sus tramas: por un lado, la importancia concedida a figuras subalternas –como siervos y niños–; por otro, la complejidad con que son contruidos los personajes femeninos. No es casual que la crítica haya señalado reiteradamente que las heroínas euripídeas constituyen un locus discursivo privilegiado de la Antigüedad, en la medida en que encarnan tensiones sociales, políticas y simbólicas de notable densidad.

Esta densidad simbólica abre paso a una porosidad discursiva donde las voces tradicionalmente silenciadas emergen como portadoras de una sabiduría que desestabiliza las jerarquías impuestas. Un indicio preclaro de esta ética de la subalternidad se manifiesta en el discurso del servidor, quien reivindica una autonomía ontológica capaz de trascender el estigma social, posicionándose como huella de verdad frente a la hegemonía de las meras representaciones:

SERVIDOR: Mal siervo es el que no respeta a sus amos y no participa de sus alegrías ni de sus desgracias. En cuanto a mí, aunque esclavo por nacimiento, ¡ojalá se me cuente entre los siervos bien nacidos, libres de corazón aunque no lo sean de nombre! Mejor es esto que padecer, siendo una sola persona, el doble infortunio de tener un mal corazón y obedecer a los demás como un esclavo. (Eurípides, trad. 1979, *Hel.*, vv. 726-733)

La tragedia *Helena* de Eurípides fue representada en 412 a. C., junto con *Andrómeda*, cuando el dramaturgo ya superaba los setenta años de edad y acumulaba más de cuatro décadas de participación profesional en los festivales teatrales atenienses. En esta obra, Eurípides ofrece al público una reformulación audaz del mito de Helena. Si bien la idea de una “otra Helena” había sido mencionada por Estesícoro en el siglo VI a. C. y posteriormente por Heródoto, todo indica que fue Eurípides quien trasladó por primera vez esta versión alternativa al escenario, inaugurando un diálogo innovador con la tradición mítica.

Esta audacia narrativa no se limita a un desplazamiento geográfico o mitológico, sino que habilita una porosidad discursiva donde las voces tradicionalmente silenciadas emergen para desestabilizar las jerarquías impuestas. Al trasladar la verdad de la heroína a los márgenes egipcios, Eurípides descentra también el privilegio de la virtud aristocrática, permitiendo que sujetos subalternos operen como portadores de una sabiduría que denuncia la ceguera del centro hegemónico. Un indicio preclaro de esta ética de la subalternidad se manifiesta en el discurso del servidor, como se expuso arriba, quien reivindica una autonomía ontológica capaz de trascender el estigma social de su condición. Al respecto, William Allan (2010) destaca que el dramaturgo dota al esclavo nacido en servidumbre de una *phrenes eleutheras*² –término que remite a una “mente” o “corazón libre”–, desarticulando así la jerarquía tradicional que ligaba la nobleza de espíritu exclusivamente al linaje aristocrático. En esta fisura que se abre entre el *onoma* (el estigma del nombre impuesto por el amo) y la autonomía del sujeto, asoma lo que Gayatri Spivak (2011) identifica como el itinerario de la huella subalterna, ese vestigio que sobrevive a la violencia epistémica de las designaciones impuestas por el discurso dominante. Desde nuestra posición periférica, esta voz se revela

² Al respecto, William Allan (2010) destaca que la atribución de una *phrenes eleutheras* (mente o voluntad libre) a un sujeto nacido en servidumbre constituye una innovación disruptiva en la economía dramática de Eurípides. El término trasciende la dicotomía jurídica entre esclavitud y libertad, sugiriendo que la nobleza de espíritu no es un atributo ontológico de la aristocracia, sino una disposición ética que el subalterno puede traccionar hacia su propia subjetividad.

como una huella de verdad material que denuncia la vaciedad del *eidolon* troyano; el siervo logra, mediante su palabra, traccionar la realidad hacia su propio cuerpo y demostrar que el saber no constituye un patrimonio del dominio, sino una construcción en disputa.

En el imaginario occidental y colonialmente occidentalizado, Helena ha sido frecuentemente representada como la mujer más bella y, al mismo tiempo, la menos confiable, estigmatizada desde Homero por el epíteto despectivo de “perra” (*kynopis*). Sin embargo, tal imaginario no constituye una herencia estática ni una esencia cultural inmutable, sino el resultado de procesos históricos de transmisión, apropiación y resignificación. Como ha señalado Edith Hall (2008) en sus estudios sobre la tradición homérica, los mitos clásicos han sido continuamente reconfigurados según las necesidades culturales y políticas de cada época, convirtiéndose en espacios de disputa simbólica más que en depósitos intocables de identidad. En este marco, la Helena de Eurípides ofrece una reformulación radical de esta figura paradigmática de la belleza y la seducción: aunque continúa siendo objeto de deseo y engaño, actúa con astucia no para traicionar, sino para preservar su fidelidad a Menelao, su legítimo esposo. De este modo, la tragedia no solo dialoga críticamente con la tradición mítica anterior, sino que interviene activamente en ella, desmontando una imagen consolidada y evidenciando el carácter construido —y, por lo tanto, cuestionable— de toda reputación heredada. Así, en la pieza de Eurípides, esta figura paradigmática de la belleza y la seducción es radicalmente reformulada. Aunque continúa siendo objeto de deseo y engaño, actúa con astucia no para traicionar, sino para preservar su fidelidad a Menelao, su legítimo esposo.

HELENA: Desde entonces mi nombre arrastra, a orillas del Simunte, una mala fama ficticia. [...] Para empezar, soy inocente, y se me considera una infame. Mucho peor es que te acusen de males que no has cometido, que la realidad misma del mal. (Eurípides, trad. 1979, *Hel.*, vv. 249-250 y 270-272)

Este pasaje condensa la operación euripídea de subversión mítica al exponer la fractura ontológica entre el sujeto y su representación. Al respecto, Allan (2010) señala que esta nueva Helena opera una

transformación del material épico previo, utilizando el recurso del *eidolon* para explorar las limitaciones del conocimiento humano y la fragilidad de la reputación (*kleos*). En esta versión exculpatoria, Eurípides no solo rehabilita la figura moral de la heroína, sino que, como observa Allan, dota a Helena de una agencia intelectual que le permite denunciar la vacuidad de una guerra librada por un mero nombre.

El comentario de Richard Kannicht (1969), *Euripides Helena*, ofrece un sustento filológico riguroso a esta lectura al examinar la antítesis entre el *onoma* y el *pragma* en tanto eje de la estructura dramática. A través de esta distinción de cuño sofístico, la obra separa la denominación del sujeto de su existencia material, posibilitando que el nombre signado por el conflicto bélico persista en Troya mientras el cuerpo permanece en la periferia egipcia. Kannicht define este estado como una autoalienación de la protagonista, cuya identidad se ve fragmentada por una imagen espectral que escapa a su voluntad. Dicha fractura desplaza el debate hacia un terreno plenamente epistemológico, localizando la verdad en la exterioridad subalterna frente a un centro hegemónico que opera únicamente sobre la base de las apariencias nominales.

Desde la lente de Edward Said, esta “mala fama ficticia” que Helena arrastra en Troya puede leerse como una actitud textual de la hegemonía griega: una invención necesaria que, al modo de la construcción orientalista, proyecta sobre el “Otro” (en este caso, la mujer estigmatizada) las ansiedades y deseos del centro. Helena, en su refugio egipcio, se convierte en el rastro de una verdad material que resiste a ser asimilada por el discurso dominante, revelando que el imaginario colonial de la *kynopsis* homérica no es más que una representación teatral anclada en una voluntad de poder que prefiere la comodidad del mito a la complejidad del cuerpo periférico.

En la versión propuesta por el poeta, la verdadera Helena jamás fue a Troya ni mantuvo vínculo alguno con Paris ni con ningún otro hombre. Zeus la envió a Egipto, mientras que una réplica —un *eidolon* fabricado por Hera— fue conducida a Troya como instrumento de castigo por la elección de Paris en el juicio de las diosas. En Egipto, Helena vive como rehén de los intereses

amorosos de Teoclímeno, hijo de Proteo, quien aguarda la muerte de Menelao para desposarla. No obstante, ella se refugia en la tumba de Proteo en calidad de suplicante, resistiendo las presiones del pretendiente para permanecer fiel a su esposo griego.

Es en esta instancia donde se inicia la acción dramática. Teucro, soldado griego náufrago en la costa egipcia, irrumpe en escena portando noticias que vinculan a Menelao, a Helena y a su doble ilusorio. Acto seguido, Menelao arriba a Egipto acompañado por el *eidolon*, lo que desencadena una serie de sucesos que alcanzan un cariz lúdico en la escena donde una anciana servidora intenta expulsarlo del palacio. El clímax emerge con la *anagnórisis* entre Helena y Menelao, momento que habilita el diseño de una estratagema de fuga.

La escena de reconocimiento constituye uno de los núcleos dramáticos de la obra. No se trata únicamente de la reunión de los esposos, sino de la restitución de una verdad largamente eclipsada por una representación falsa. Durante años, el mundo griego combatió por una imagen, mientras que la Helena real permanecía relegada a los márgenes. La *anagnórisis* invierte esta lógica al devolver centralidad a aquello que había sido desplazado. En este sentido, la escena puede leerse como una crítica a los mecanismos que privilegian las construcciones discursivas por encima de las experiencias materiales de los sujetos.

Helena recurre entonces a la profetisa Teónoe, hermana de Teoclímeno, en busca de auxilio para el escape. Como parte del ardid, la protagonista solicita al pretendiente que oficie los ritos funerarios en honor a Menelao en alta mar, fingiendo que se trata de su última voluntad antes del nuevo matrimonio. Con ingenuidad, Teoclímeno accede al pedido y dispone la nave para la ceremonia. Aprovechando la coyuntura, los hombres de Menelao reducen a los remeros egipcios, permitiendo que el matrimonio huya y clausurando la trama de modo ingenioso y triunfal.

La figura de Teónoe merece especial atención. Su intervención resulta decisiva porque controla el acceso a la verdad. Aunque posee el conocimiento necesario para revelar el paradero de Menelao y frustrar la fuga, opta por no colaborar con el poder representado por Teoclímeno. Su

decisión no deriva de la fuerza física ni de la autoridad política, sino de una evaluación ética de la situación. Eurípides confiere así a un personaje femenino la capacidad de determinar qué verdad circulará socialmente y cuál será silenciada.

De este modo, Eurípides subvierte las expectativas al reformular a Helena no como la responsable del conflicto troyano, sino como una víctima de los designios divinos y como una heroína que tracciona su propia agencia para salvaguardar su honor y el vínculo legítimo. Esta versión del mito, provocadora y profundamente humana a la vez, ratifica la originalidad del dramaturgo para reinterpretar la tradición mítica con audacia y densidad intelectual.

William Allan (2010) destaca que Estesícoro, activo en el siglo VI a. C., articuló una revisión fundante del mito de Helena en su *Palinodia*. El poeta introduce la noción de que la heroína jamás arribó a la Tróade, sino que fue sustituida por un *eidolon* —una réplica fantasmática fabricada por las divinidades—, mientras que la Helena material era trasladada a Egipto. Esta operación despliega un cariz marcadamente exculpatorio que busca la rehabilitación ética de la figura femenina al escindirla de la responsabilidad directa en la guerra de Troya. Como advierte Allan, el poeta tracciona motivos de la matriz épica para tramar nuevas tensiones, recuperando el concepto de la figura ilusoria para evidenciar la vacuidad de una contienda librada por un nombre vacío frente a la realidad del cuerpo exiliado.

Tal perspectiva contrasta con la narrativa desmitologizadora de Heródoto, quien —aunque coincide en situar a la protagonista en Egipto bajo la custodia de Proteo— sostiene la carga de culpabilidad derivada del adulterio con Paris. Esta versión de Heródoto, que opera bajo una lógica de verosimilitud pragmática, prescinde del *eidolon* sobrenatural para priorizar una explicación histórica basada en el malentendido logístico: los griegos simplemente no creyeron a los troyanos cuando estos decían la verdad sobre la ausencia de Helena. Así, mientras que en Eurípides el rastro de la verdad se preserva en la periferia egipcia para subvertir el centro, en Heródoto la periferia se convierte en el tribunal que ratifica la “infamia” de Helena, configurando un posicionamiento sensiblemente menos

indulgente y cargado de lo que Spivak (2011) denominaría violencia epistémica.

En la tragedia, Egipto funciona un espacio dramático central, dotado de una notable densidad simbólica y narrativa. La acción se desarrolla en un ámbito que, al mismo tiempo, ofrece refugio y expone a los personajes a una situación de riesgo, particularmente tras la desaparición de Proteo. Con la llegada al poder de Teoclímeno, el territorio egipcio adquiere un cariz amenazante que coloca a Helena ante un dilema moral y ontológico, obligándola a resistir las pretensiones de un nuevo matrimonio para sostener su fidelidad. En este marco, el entorno egipcio aparece atravesado por una serie de asociaciones míticas reconfiguradas: la figura de Proteo deja de ser el dios marino de la tradición homérica y pasa a presentarse como un soberano mortal, sabio y justo, mientras que su hija, Teónoe, conserva un saber profético que resulta decisivo para el proceso de revelación de la verdad. De este modo, Egipto se configura como un territorio ambiguo, en el que la hospitalidad puede transformarse en hostilidad y donde las fronteras entre realidad y simulacro se vuelven particularmente inestables.

Complementariamente, William Allan (2010) discute la función del escenario egipcio enfatizando su rol como espacio de extranjería que radicaliza la separación de los protagonistas respecto de su centro de origen. Este ambiente bárbaro genera un contraste tajante con la Hélade, acentuando el aislamiento y la lucha por el retorno al hogar. Allan advierte que Egipto funciona como un dispositivo para indagar en la construcción de la alteridad cultural, una constante en la tragedia ateniense que utiliza el escenario extranjero para presentar temas universales. La pieza utiliza esta geografía para proyectar interrogantes sobre la identidad y la veracidad en un contexto gobernado por la apariencia e imágenes engañosas. Para el académico británico, esta elección de localización refuerza un distanciamiento heroico donde los valores atenienses son confrontados con otros mundos, operando una dialéctica que, si bien no rompe necesariamente con las normas de su tiempo, deja asomar la huella de una verdad que solo puede ser hallada fuera de los límites del centro hegemónico.

HELENA: Hermes me había conducido envuelta en una nube a través de las profundidades del éter –no me había olvidado Zeus– hasta la casa de Proteo, elegido por ser el más virtuoso de todos los mortales, a fin de que yo conservase para Menelao mi lecho inviolado. (Eurípides, trad. 1979, *Hel.*, vv. 44-48)

Al respecto, William Allan advierte que la elección de Proteo como el hombre “más virtuoso” (*sophronestatos*) de la humanidad no es un detalle accesorio, sino una subversión de la mirada etnocéntrica que solía asociar el gobierno bárbaro con el despotismo o la lascivia. Para Allan, esta caracterización otorga a Egipto una función ética superior, convirtiéndolo en el único espacio capaz de preservar la castidad de Helena mientras el centro helénico se desangra por una ilusión.

Esta legitimidad del “Otro” como custodio de la virtud permite que la pieza funcione como un rastro poético de lo que Bernal (2002) denomina la “Revisión del Modelo Antiguo”: una narrativa en la que los propios griegos reconocían su deuda cultural y moral con Egipto, antes de que el racismo del siglo XIX impusiera el “Modelo Ariano” de una Grecia puramente indoeuropea y aislada. Desde nuestra posición en el Sul Global, este fragmento revela que la Egiptización de Helena no es una anomalía, sino la manifestación de una hibridez constitutiva que el pensamiento hegemónico ha intentado silenciar.

Martin Bernal (2002) arguye en *Black Athena* que la visión predominante de la antigua Grecia como cuna exclusivamente europea de la civilización constituye una construcción moderna, permeada por el sesgo del racismo articulado al chovinismo cultural de los siglos XVIII y XIX. Bernal propone desplazar el “modelo ariano” por una “revisión del modelo antiguo”, la cual reconoce la sustantiva influencia afroasiática –especialmente egipcia y fenicia– en la génesis de la cultura helénica. Según el autor, los propios griegos de la antigüedad admitían esta deuda cultural; sin embargo, con el tiempo, tal narrativa resultó obliterada por una matriz eurocéntrica que rechazó los vínculos con Egipto y el Levante en favor de una genealogía exclusivamente indoeuropea. Esta reconstrucción historiográfica, afirma Bernal, respondió a tensiones externas como la

búsqueda de una pureza cultural europea y la consolidación de la colonialidad del saber.

La tesis de Bernal sobre la gravitación egipcia en la cultura griega encuentra un rastro poético en la *Helena* de Eurípides, pieza que opera un desplazamiento del mito tradicional hacia el suelo egipcio. La elección de este escenario no solo subvierte la centralidad de la narrativa griega clásica, sino que habilita una zona de contacto para reflexionar sobre las interacciones culturales y la percepción del “Otro”.

En la tragedia, Egipto se presenta como un escenario liminal, donde coexisten la hospitalidad y la amenaza, lo que pone de relieve la porosidad de las narrativas mitológicas frente a las influencias no griegas. De este modo, la obra puede leerse como un exponente literario que refuerza la complejidad cultural que Bernal busca evidenciar, traccionando la tragedia hacia el reconocimiento de una hibridez constitutiva en la antigüedad.

Por su parte, Edward Said (2008) define al orientalismo como un sistema de representaciones orquestado por el Occidente para dominar, reestructurar y ejercer autoridad sobre el Oriente. Según Said, el orientalismo trasciende el mero estudio académico para constituirse en un discurso que configura una relación de poder desigual, cimentada en esencialismos que retratan al Oriente como exótico e irracional. El autor sostiene que el orientalismo no es una verdad objetiva sobre el Oriente, sino una invención cultural que refleja las ansiedades e intereses del Occidente. A través de esta lente, el Oriente queda reducido a una alteridad que legitima la dominación colonial y la violencia epistémica del centro sobre la periferia.

En su estudio fundante, Said demuestra cómo el Occidente configuró una concepción del Oriente que no refleja las realidades materiales de la región, sino que proyecta sus propias fantasías y temores. Explica que esta invención se consolidó mediante dispositivos académicos, literarios y políticos que reforzaron la distinción entre el “nosotros” (Occidente) y el “ellos” (Oriente). Said es categórico al afirmar que el Oriente fue orientalizado no porque era real, sino porque era una invención necesaria para definir el Occidente en contraste a él. Esta construcción no solo

naturalizó las prácticas imperialistas, sino que moldeó de manera duradera la forma en que el sujeto hegemónico percibe e interpela al rastro material del Oriente.

La tragedia *Helena* de Eurípides habilita una lectura bajo la lente de Edward Said en tanto exponente literario del proceso de orientalización. Egipto, como cronotopo medular de la trama, se configura como un espacio exótico y liminal que, si bien ampara a la Helena material, proyecta una amenaza a través de la figura de Teoclímeno, el monarca bárbaro. Esta representación tracciona estereotipos culturales que convergen con el discurso hegemónico sobre el Oriente, imaginado históricamente como un *locus* de misterio y riesgo. Sin embargo, al desplazar el rastro de la virtud hacia un escenario extranjero, Eurípides tensiona la dicotomía rígida entre Oriente y Occidente, sugiriendo una porosidad cultural que resuena con la crítica de Said a las alteridades monolíticas.

El discurso trágico organiza verdades relativas al poder y la identidad que Michel Foucault define como dispositivos configuradores de regímenes de verdad. Bajo esta luz, la construcción del extranjero como espejo de las ansiedades civilizatorias griegas, analizada por Edward Said, se manifiesta en una geografía híbrida que fractura nociones monolíticas. Esta dinámica dialoga con el perspectivismo amerindio de Eduardo Viveiros de Castro (2018), quien describe cosmologías donde los sujetos habitan un mundo compartido pero lo interpretan según su posición ontológica y sus itinerarios perceptivos. Richard Kannicht (1969) profundiza en esta tensión al situar el problema de la identidad como una ambivalencia dialéctica entre la *doxa* y la *aletheia*. El fracaso inicial de Menelao al reconocer a la Helena material evidencia cómo el pensamiento capturado por el simulacro se vuelve ciego ante la presencia física, convirtiendo el saber en un efecto de la mirada y de la posición previa del observador.

En la arquitectura dramática de la pieza, la intervención de la anciana servidora problematiza las apariencias y las percepciones que modulan lo real. Desde la óptica del perspectivismo, su voz puede leerse como un indicio de la multiplicidad de verdades que coexisten en la obra. La Helena material y su doble divino constituyen percepciones divergentes de una

misma huella ontológica; del mismo modo, la mirada egipcia sobre el cuerpo de la heroína colisiona con la representación fantasmática —el *eidolon*— que los griegos traen de Troya. Esta dinámica revela que la verdad no constituye un absoluto, sino una construcción traccionada por la posición de quien observa. Eurípides, en una sintonía subversiva con Viveiros de Castro, erosiona las fronteras entre realidad y simulacro, abriendo paso a una densidad interpretativa que resiste a las clausuras del pensamiento hegemónico.

La clasificación de la realidad según criterios geoculturales es lo que Aníbal Quijano (2014) identifica como un patrón de poder colonial que impone una imagen parcial sobre el sujeto periférico. El comentario de Kannicht (1969) otorga una base filológica a esta lectura al examinar la antítesis entre el *onoma* y el *pragma* como eje de la estructura dramática. Mediante esta distinción de cuño sofístico, la obra separa la denominación del sujeto de su existencia material, posibilitando que el nombre signado por el conflicto bélico persista en Troya mientras el cuerpo o *soma* permanece en la periferia egipcia. Esta fractura desplaza el debate hacia un terreno plenamente epistemológico donde la verdad se localiza en la exterioridad subalterna, desafiando lo que Gayatri Spivak (2011) define como violencia epistémica o el borramiento del rastro del subalterno bajo el peso de la representación hegemónica.

Dicha operación subvierte la centralidad del mundo helénico, situando a una geografía tradicionalmente orientalizada como el escenario de la redención y la materialidad del cuerpo frente al *eidolon* troyano. La pieza tensiona los regímenes de verdad hegemónicos, que codifican a Helena como el rastro de la traición, frente a narrativas periféricas que preservan su integridad moral. Desde el horizonte de Quijano, la heroína encarna una impugnación a la colonialidad del saber griego; al otorgar agencia cultural y ética a Egipto, Eurípides fractura el monopolio del centro sobre los sentidos del relato histórico, revelando la huella de una pluralidad de voces que el pensamiento hegemónico ha intentado silenciar. En este régimen de verdad, a la luz de lo planteado anteriormente, la *Helena* de Eurípides encarna la fractura del sistema: mientras el discurso hegemónico griego la

codifica como la causante de la guerra, la pieza revela que su subjetividad material permaneció en Egipto.

Semejante preeminencia del simulacro sobre el cuerpo materializa la violencia epistémica³ de Spivak (2011), evidenciando la anulación de la soberanía del sujeto frente a las designaciones impuestas por el centro hegemónico. Helena se encuentra atrapada en una doble oscuridad: es víctima de un dispositivo de poder que le niega el agenciamiento sobre su propia historia, al tiempo que su “nombre” (el *onoma* discursivo) es expropiado por el centro para justificar la destrucción. Desde la perspectiva de Spivak, el silenciamiento de Helena en el escenario de la guerra ilustra la imposibilidad de que el subalterno articule un discurso de resistencia que no esté, de antemano, imbricado en la lógica hegemónica.

En esta trama de silencios, las figuras de la anciana servidora y de Teónoe operan como indicios de resistencia. La anciana, al problematizar las apariencias engañosas, expone las fisuras del discurso dominante y sugiere que la verdad es una huella manipulable y sujeta a las tensiones del poder. Por su parte, Teónoe detiene en su don profético la potestad de validar o clausurar el itinerario de la heroína; su hesitación inicial refleja la pugna entre las fuerzas discursivas que preservan el *statu quo* y aquellas que habilitan una transformación decolonial.

Este agenciamiento femenino dialoga con los estudios de Sarah Pomeroy (1995), quien advierte que las mujeres en el imaginario griego solían ser representadas como meras mediadoras de tensiones sociales, carentes de un control pleno sobre sus propias narrativas. Sin embargo, la lectura de Helene Foley (2001) permite traccionar este análisis hacia una zona de subversión, al destacar cómo la tragedia euripídea dota a sus heroínas de roles medulares que las posicionan como agentes de

³ Es preciso distinguir aquí los dos sentidos del término “representación” que Spivak recupera de la tradición marxista: la *Vertretung* (representación como delegación política, “hablar por el otro”) y la *Darstellung* (representación como escenificación estética o retrato). En la pieza, el *eidolon* opera como una *Darstellung* vacía que ha usurpado la *Vertretung* de Helena en el campo político de la guerra, evidenciando que el subalterno no desaparece por falta de voz, sino por la asimetría discursiva que oblitera su rastro material.

transformación dentro de sistemas que intentan enmudecerlas. En *Helena*, la protagonista trasciende el papel de objeto pasivo para convertirse en la arquitecta de su propio rescate; al negociar su integridad en los márgenes egipcios, Helena logra que el cuerpo periférico recupere su soberanía frente al nombre colonizado, demostrando que incluso bajo la presión de la violencia epistémica, asoma una huella de verdad material que resiste a la asimilación del centro.

En la trama de Eurípides, la protagonista se sitúa en una zona de tensión donde la victimización y la agencia convergen para fracturar la violencia epistémica que pesa sobre su historia. Bajo la óptica de Sarah Pomeroy (1995), Helena simboliza el conflicto entre el deseo de control masculino y la autonomía femenina; no obstante, esta manipulación de su imagen por los dioses y los discursos griegos —el rastro de Helena en Troya— opera como ese “espejo que distorsiona” descrito por Aníbal Quijano (2014). Helena en Egipto representa la resistencia del cuerpo material frente a la hegemonía del nombre colonizado, traccionando su realidad fuera del imaginario que el centro le impone.

Como bien notaría Helene Foley (2001), la heroína trasciende la pasividad esperada al gestionar activamente el rescate de su honor. Este agenciamiento no es solo una estrategia de supervivencia, sino un acto de desprendimiento decolonial, al reconocer en el margen egipcio el espacio para restaurar una verdad que el centro helénico es incapaz de procesar.

La anciana, al denunciar las apariencias engañosas, expone las fisuras de la episteme dominante, revelando que el saber del centro es parcial y contingente. Por su parte, Teónoe habita una posición de poder que, si bien condicionada por estructuras patriarcales, se revela como un rastro de sabiduría subalterna que posee la potestad de validar o borrar el itinerario del sujeto. Su vacilación no es mera indecisión, sino el síntoma de una disputa por el régimen de verdad: ella decide qué huella será preservada. Así, Helena, la anciana y Teónoe no son solo instrumentos del discurso patriarcal, sino agentes que, desde la periferia geográfica e intelectual, desafían la colonialidad del poder y demuestran que la voz del subalterno,

aunque silenciada en Troya, encuentra en los márgenes la fuerza para reescribir su propia historia.

Hacia una poética del Sur: la urgencia de descolonizar el canon helénico

A lo largo de este artículo, hemos explorado la *Helena* de Eurípides bajo el prisma de la descolonización de los estudios clásicos, subrayando cómo la pieza problematiza las narrativas eurocéntricas y desafía las estructuras de poder que modulan la percepción del “Otro”. El desplazamiento del mito hacia Egipto –un cronotopo signado por la ambigüedad y la porosidad cultural– revela no solo la densidad de la trama, sino la potencia de un abordaje que restituye la centralidad de los contextos no griegos en la configuración del pensamiento antiguo.

Esta transmutación de Helena, que transita desde el estigma de la traición hacia un rastro de resistencia, desafía la configuración de lo que Michel Foucault describe como regímenes de verdad, dispositivos mediante los cuales el poder organiza las identidades para legitimar sus propios fines. Bajo esta óptica, Kannicht (1969) identifica en la antítesis entre el *onoma* y el *pragma* el motor de una autoalienación radical de la heroína, quien resulta despojada de su trayectoria vital por una representación espectral. Semejante fractura sintoniza con el perspectivismo de Viveiros de Castro (2018), propuesta donde la verdad resignifica su carácter absoluto para revelarse como una huella relacional supeditada a la posición ontológica del observador.

Esta ontología relacional dialoga con la impugnación a las alteridades analizada por Edward Said (2008), localizando en Egipto un espacio liminal que fractura la visión homogeneizante del mundo helénico. Al habitar esta periferia, el texto denuncia la violencia epistémica descrita por Spivak (2011): el borramiento del rastro del subalterno bajo el peso de la representación central. Reconocer tales dinámicas exige que el estudio de los clásicos en el Sur Global sea reorientado como una praxis capaz de quebrar el “espejo distorsionante” de Aníbal Quijano (2014), articulando la herencia del pasado con la soberanía intelectual del presente.

En última instancia, *Helena* nos lega una lección medular: la dialéctica entre apariencia y realidad, verdad y simulacro, no constituye un mero artifice escénico, sino un convite a interpelar críticamente nuestras propias tradiciones y prácticas institucionales. Descolonizar los clásicos es traccionar la huella de lo invisible para quebrar el monopolio del centro. Eurípides, en su audacia crepuscular, nos recuerda que la verdad suele habitar donde el poder no la busca, pues, como sentencia el coro en los versos finales:

CORO: De múltiples formas se manifiesta lo divino, y muchas cosas las cumplen los dioses contra lo esperado. Lo que se aguardaba no se realiza, y para lo inesperado halla un dios el camino. (Eurípides, trad. 1979, *Hel.*, vv. 1688-1691)

El camino inesperado mencionado por el coro se identifica con la opción decolonial en tanto voluntad de encarnar una poética que emane de nuestra propia e irreductible insurgencia. Semejante desplazamiento intelectual exige localizar la potencia de los textos clásicos en la materialidad de los cuerpos subalternos, habitando críticamente las fisuras de un canon eurocéntrico que históricamente ha obliterado la verdad de la periferia. Al recuperar la Helena del margen egipcio, el *pragma* frente al *onoma*, el posicionamiento latinoamericano consolida una praxis capaz de articular la herencia del pasado con las urgencias de soberanía intelectual del presente.

Referencias

- Allan, W. (2010). *Eurípides Helen*. Cambridge University Press.
- Bernal, M. (2002). *Black Athena: The Roots of Classical Civilization* (vol. 1). Rutgers University Press. (Original publicado en 1978).
- Castro, E. V. de (2018). *La inconstancia del alma salvaje*. (Trad. G. David). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Eurípides (1979). *Tragédias III*. (Trad. L. A. de Cuenca y Prado). Editorial Gredos.
- Foley, H. (2001). *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton University Press.
- Foucault, M. (2002). *La hermética del sujeto – Curso en el Collège de France (1981-1981)*. (Trad. H. Pons). Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. (Trad. U. Guinazu). Siglo XXI. (Original publicado en 1977).

Kannicht, R. (1969). *Euripides Helena*. Carl Winter Universitätsverlag.

Hall, E. (2008). *The Return of Ulisses: A Cultural History of Homer's Odissey*. I.B. Tauris.

Pomeroy, S. (1995). *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*. Schocken Books. (Original publicado en 1975).

Quijano, A. (2014). *Cuestiones y horizontes: De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.

Said, E. (2008). *Orientalismo*. (Trad. M. L. Fuentes). Random House Mondadori. (Original publicando en 1978).

Spivak, G. C. (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* (Trad. J. Amícola revisada por M. Topuzian). El Cuenco de Plata.

Peramás en diálogo con Virgilio: las citas virgilianas en el *Annus patiens*

Peramás in Dialogue with Virgil: Virgilian Quotations in Annus patiens



Marcela Alejandra Suárez

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

m.suarez61.ms@gmail.com

Recibido: 12/03/2026. Aceptado: 11/05/2026

Resumen

En 1767, cuando Carlos III decide expulsar a la Compañía de Jesús de los territorios de la corona, los jesuitas no emprenden un viaje más, sino un viaje dramáticamente real: el viaje del exilio. A esta altura, los integrantes de la Orden saben que la escritura forma parte de su labor pastoral y por ello se lanzan al desafío de dar cuenta de lo sucedido narrando en los denominados manuscritos de exilio los días oscuros de una experiencia traumática, cargada de injusticias. En el intento de dejar sentada esta dolorosa vivencia, los hijos de Loyola, los primeros desterrados del Nuevo Mundo, adoptan distintas perspectivas. Uno de los testimonios más destacados que narra el viaje del exilio es la versión latina del P. José Manuel Peramás, titulada *Annus patiens siue Ephemerides quibus continetur iter annum Iesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae profectorum*. Muchos aspectos de esta obra han concentrado nuestra atención: el estatus genérico, la interacción genérica, las digresiones, las diferencias respecto del autógrafo español y el diálogo que el jesuita entabla con otros textos a partir del fenómeno intertextual de la cita. Entre los autores más citados por Peramás se destacan Virgilio, Horacio, Ovidio, Tibulo, Tito Livio, Marcial, Séneca. En esta ocasión, focalizaremos nuestro interés en algunas citas virgilianas y su función en el texto peramasiano.

Palabras clave: Peramás, Virgilio, *Annus patiens*, cita

Abstract

In 1767, when Charles III decided to expel the Society of Jesus from the crown's territories, the Jesuits embarked on not just another journey, but a dramatically real one: the journey of exile. By this time, the members of the Order knew that writing was an integral part of their pastoral work, and so they took on the challenge of documenting

what had happened, narrating in what are known as exile manuscripts the dark days of a traumatic experience, fraught with injustice. In their attempt to record this painful experience, the sons of Loyola, the first exiles from the New World, adopted different perspectives. One of the most outstanding testimonies that recounts the journey of exile is the Latin version by Father José Manuel Peramás, entitled *Annus patiens siue Ephemerides quibus continetur iter annum Iesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae prosectorum*. Many aspects of this work have captured our attention: its generic status, its generic interaction, its digressions, its differences from the Spanish autograph, and the dialogue the Jesuit establishes with other texts through the intertextual phenomenon of quotation. Among the authors most frequently cited by Peramas are Virgil, Horace, Ovid, Tibullus, Livy, Martial, and Seneca. On this occasion, we will focus our interest on some Virgilian quotations and their function within Peramás' text.

Keywords: Peramás, Virgil, *Annus patiens*, quotation

Dentro del vasto panorama de la literatura jesuítica, el siglo XVIII es tal vez el más destacado no solo porque muchos escritores sobresalen en Europa a causa del destierro, sino además porque el proceso de reapropiación de la tradición clásica que se inicia tímidamente en el s. XVI se afianza a partir de la segunda mitad del siglo.

En 1767, cuando Carlos III decide expulsar a la Compañía de Jesús de los territorios de la corona, los jesuitas no emprenden un viaje más, sino un viaje dramáticamente real: el viaje del exilio. A esta altura, los integrantes de la Orden saben que la escritura forma parte de su labor pastoral y por ello se lanzan al desafío de dar cuenta de lo sucedido narrando en los denominados manuscritos de exilio (Rey Fajardo, 2006, p. 45) los días oscuros de una experiencia traumática, cargada de injusticias. En el intento de dejar sentada esta dolorosa vivencia, los hijos de Loyola, los primeros desterrados del Nuevo Mundo, adoptan distintas perspectivas. Algunos se centran en la descripción de la forma en que les fue intimada la orden de destierro, en sus diferentes colegios o provincias, prosiguen con el relato del viaje hasta Córcega y las dificultades padecidas en la isla y narran la llegada a los Estados Pontificios. Otros refieren su experiencia misional y evangelizadora incorporando descripciones topográficas, zoográficas y etnográficas generalmente de los territorios ultramarinos, realzando el espíritu de sacrificio de los misioneros y la importancia de su labor pastoral, con una clara intención apologética. Entre los testimonios más destacados que narran el viaje del exilio cabe mencionar los relatos del P. José Manuel

Peramás de la provincia jesuítica del Paraguay: el primero en español (*Narración de lo sucedido a los jesuitas del Paraguai desde el día de su arresto hasta Faenza en Italia en carta de 24 de diciembre 1768, escrita en Turín a un Señor Abate de la ciudad de Florencia*) (ver Anexo, Imagen 1) y el segundo en latín (*Annus patiens siue Ephemerides quibus continetur iter annum Iesuitarum Paraquariorum Corduba Tucumaniae prosectorum*) (ver Anexo, Imagen 2). En virtud de que la *Narración* (Peramás, 1768) es la versión más difundida y consultada por los historiadores a partir de la publicación llevada a cabo por el P. Furlong (Peramás, ed. 1952) y la reedición de Lila Perrén de Velasco (Peramás, ed. 2004), hace ya algunos años hemos abordado el estudio del *Annus patiens*, texto inédito y prácticamente desconocido para el mundo académico, con miras a presentar una edición bilingüe y anotada.

Muchos han sido los aspectos del *Annus patiens* que han concentrado nuestra mirada: el estatus genérico (Suárez, 2018b), la interacción genérica (Suárez, 2023a), las digresiones (Suárez, 2017, 2018a, 2023b), las diferencias respecto del autógrafo español (Suárez, 2010) y el diálogo que el jesuita entabla con otros textos a partir del fenómeno intertextual de la cita. Entre los autores más citados por Peramás se destacan Virgilio, Horacio, Ovidio, Tibulo, Tito Livio, Marcial, Séneca. En esta ocasión, focalizaremos nuestra atención en algunas citas virgilianas y su función en el texto peramasiano.

José Peramás, de origen catalán, nace el 17 de marzo de 1732. Después de haber ingresado en la Compañía de Jesús, es enviado a tierras americanas en 1755. A fines de ese mismo año, llega a Córdoba del Tucumán. Trabaja un tiempo en la reducción de San Ignacio Miní y en ese mismo período se le encarga la redacción de las *Cartas Anuas* de la Provincia del Paraguay. Al cabo de tres años debe abandonar sus tareas apostólicas y regresar a Córdoba donde se hace cargo de la cátedra de retórica y teología moral. Acepta la carga con el espíritu de siempre y se entrega en cuerpo y alma a la enseñanza. Pero su laboriosa y pacífica vida es interrumpida en 1767 cuando Carlos III expulsa a la Orden de los territorios americanos. Así comienza el largo camino hacia el destierro

relatado por Peramás (ca. 1769)¹ en su *Annus patiens* a lo largo de 225 folios.

Como representante del universo cultural dieciochesco, el jesuita catalán hace ostensible su conocimiento de la literatura grecolatina adquirido a lo largo de su formación académica. Dicha formación se ha cimentado sobre los principios del método de la *Ratio Studiorum*² que no es otro que el de la *praelectio*, por el cual el profesor y el estudiante vuelven a la gramática del texto durante los primeros tres años. De este modo, los alumnos llegan a escribir y a hablar latín con fluidez. En el cuarto año, se ingresa al estudio de las humanidades a partir de la lectura de los principales autores clásicos. Durante esta etapa se llevan a cabo ejercicios de métrica, para luego pasar a la instancia retórica que supone situar el pasaje elegido (*argumentum*), explicar expresiones notables y difíciles (*explanatio*), analizar técnicamente el fragmento (*eruditio*) y, finalmente, realizar la exégesis literaria del texto mediante un pertinente cotejo con los demás textos del autor o en función del modelo ciceroniano (Caturelli, 1992-1993, p. 70).

Pero antes de introducirnos en el manejo peramasiano de los textos de Virgilio, conviene abordar brevemente el concepto de intertextualidad y de cita. En opinión de García Jurado (2016, p. 212), la teoría intertextual ha posibilitado ampliar la perspectiva en el marco del vínculo entre autores antiguos y modernos y pensar dicho vínculo en términos de diálogo.

La intertextualidad, como concepto, hace gala de una vasta historia. El término fue acuñado por Julia Kristeva (1969), quien tuvo en cuenta las teorizaciones de Bajtín (2003) sobre la “polifonía” o el “dialogismo”. A partir de su acuñación, el concepto fue trabajado por teóricos tales como Barthes (1968), Rifaterre (1979) y Genette (1989), entre otros. En este

¹ El año que figura en el manuscrito es 1767 (año del destierro). No se sabe a ciencia cierta el año de escritura. Quizá 1769 dado que el relato hasta allí se extiende. Pero no podemos darlo por seguro, por eso en adelante remitimos al *Annus patiens* aludiendo a una fecha aproximada de composición con la convención “ca. 1769” (circa 1769), tal como figura en Referencias.

² Los jesuitas llegados a América en 1572 son los promotores de la enseñanza del latín a través del mencionado método, redactado en 1591 y promulgado en 1599.

sentido, es importante recordar las dos grandes concepciones en torno de la intertextualidad (Pfister, 1994; Martínez, 2001). La primera, maximalista y fundamentalmente abstracta, se centra en el concepto de intertextualidad como condición de posibilidad semiótica de la textualidad misma. Esto quiere decir que todo texto está interpenetrado por otros textos y atravesado por la huella de lo que ya se dijo. Se trata pues de una porción del intertexto universal. Barthes es, sin duda, el representante más destacado de esta corriente. Su frase “todo texto es intertexto” (Barthes, 1968, p. 1013) resume esta concepción sobre el concepto. Otros autores, en cambio, acotan la intertextualidad a una serie de concordancias concretas entre los textos. Uno de los más destacados representantes de la concepción minimalista (Amores Fúster, 2019, pp. 14-16) es Genette (1989), quien ubica la intertextualidad, entendida como una subcategoría, en una categoría más amplia denominada transtextualidad o trascendencia textual del texto (pp. 9-10). Frente a otras posiciones, el autor de *Palimpsestos* define la intertextualidad de manera restrictiva como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir [...] como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10). Según su planteo, existen tres tipos de intertextualidad: la alusión³, el plagio⁴ y la cita.

La cita⁵, definida como la presencia más explícita y literal de un texto en otro (Genette, 1989, p. 10) con comillas o sin referencia precisa, es un hecho del lenguaje, la forma simple de una relación interdiscursiva de repetición. Compagnon (1979) la define como “une énonciation singulière: une énonciation de répétition ou la répétition d’une énonciation” (p. 55). Por su parte, García Jurado (2016, p. 217) considera que el uso de citas de textos ajenos en nuevos contextos es un modo de representar el encuentro complejo entre las literaturas antiguas y modernas. Toda cita entonces se produce necesariamente fuera de contexto porque esta es la única forma

³ La alusión es un enunciado cuya comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite alguna de sus inflexiones (Genette, 1989, p. 10).

⁴ El plagio es una copia no declarada pero no literal (Genette, 1989, p. 10).

⁵ En sus *Noctes Atticae*, Aulo Gelio (ed. 1968) dice que citar a alguien es hacer un elogio: “laudare significat prisca lingua nominare appellareque” (libro 2, cap. 6. 16).

de apropiarse del discurso de los otros para subordinarlo a una nueva enunciación.

El *Annus patiens* se abre con un discurso liminar (Suárez, 2016) que se presenta como el espacio en el que Peramás despliega las estrategias destinadas a asegurar definiciones contextuales y controlar el proceso de lectura (Genette, 2001, p. 137), aportándole al lector información sobre el origen de la obra, las circunstancias de su redacción y las etapas de su génesis. Se trata de un paratexto textualizado (Deremetz, 1995, p. 82) que lleva en sí su propia teoría y reflexión⁶. De acuerdo con la retórica clásica, el *exordium*, *proemium* o *principium* es el comienzo del discurso y su objetivo es captar la simpatía o el favor del juez o, en sentido amplio, del público (*captatio benevolentiae*) y mantener despierta su atención en relación con el asunto que va a desarrollarse. Para ello la preceptiva del exordio contempla, pues, una serie de *topoi*, tales como la declaración de la *causa scribendi*, la afectación de modestia, la excelencia del tema escogido, la dedicatoria, el elogio del público o del destinatario de la obra, la mención de los méritos o deméritos del orador/escritor, la fórmula de la *breuitas* y el uso de máximas, proverbios y sentencias⁷. En el prólogo del *Annus patiens* casi todos estos tópicos están presentes, aunque el uso de máximas, proverbios y sentencias es reemplazado por la práctica intertextual de la cita:

[...] integras Ephemeridas iter, et navigationem continentes, effeci ea mente, ut ego, uosque, socii dulcissimi, quae passi fuimus, oculis

⁶ Al respecto, señala Arroyo Redondo (2014): “[...] conforma una mediación estructural importante en la recepción de la obra. En el prólogo todavía es la voz del autor y no la del narrador quien habla al público, imponiendo así la presencia del escritor sobre todo el texto y añadiendo un inevitable componente de referencialidad a lo narrado. [...] el prólogo se destaca por su alcance metaliterario, dado que el autor se dirige a sus receptores no solo como creador sino como lector y comentarista de su propia obra. Es, sin dudas, esta particular relación con el texto la que lleva a la crítica literaria contemporánea a manifestar un profundo interés por los comienzos” (pp. 58-59). En esta línea, Genette (2001) profundiza su teoría del paratexto dentro de la cual se ubica el detallado análisis del prólogo o prefacio definido como “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafa que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” (p.137).

⁷ Esta tópica se ha modificado muy poco con el devenir de los siglos, por lo que el prólogo se ha mantenido invariable en el tiempo, si bien su estilo ha cambiado según las modas literarias.

relegentes, id solatii caperemus, quod praeteriti pariunt labores. Huius rei probe conscius heros ille Aeneas troius tristes nauigationis socios, laborum, quos tolerarant, memoria consolabatur (Lib.I):

Vos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantes⁸
accestis scopulos. uos et Cyclopeia⁹ saxa
expert. Reuocate animos maestumque timorem
mittite. Forsan et hac olim meminisse iuuabit. (Peramás, ca. 1769, prólogo)¹⁰

[...] escribí las efemérides completas que incluyen el viaje y la navegación con la intención de que ustedes y yo, queridísimos compañeros, releendo lo que habíamos sufrido, encontráramos el consuelo que dan a luz los pretéritos pesares. Perfectamente conocedor de esta situación, aquel héroe troyano, Eneas, consolaba a sus entristecidos compañeros de navegación con el recuerdo de los pesares que habían soportado (Lib.1): “Ustedes afrontaron la rabia de Escila y los escollos que resuenan en lo profundo, también experimentaron los peñascos de los Cíclopes; recobren el ánimo y depongan el temor que los entristece; quizá algún día les sea grato evocar estos recuerdos”. (traducción nuestra)

En tanto la escritura cumple una función catártica, como expresa el propio Peramás en otro pasaje del prólogo¹¹, la lectura de lo escrito y el recuerdo de lo vivido cumplen una función consolatoria. De ahí que, en el marco de la experiencia del exilio, los hijos de Loyola puedan consolarse releendo y rememorando lo padecido. Este contexto activa la cita textual de *Eneida* (libro 1, vv. 200-204), cuya indicación de versos no figura, porque sólo se incluye la referencia al libro: “(Lib. I)”. En los hexámetros citados, el

⁸ En Virgilio (ed. 1969, *Aen.*, libro 1, v.200) figura “sonantis”.

⁹ En Virgilio (ed. 1969, *Aen.*, libro 1, v. 201) figura “Cyclopia”.

¹⁰ El prólogo o discurso liminar del *Annus patiens* no cuenta con número de folios.

¹¹ Iter, quod semel uobiscum feci, bis repetii cum bis scripserim, Hispane et Latine: nec me istius scriptionis paenituit, aut paenitet. Quae enim patienda erant graui corpori siue in itinere, siue in nauigatione, ea animus in rerum, quae occurrebant, contemplatione, et scriptione defixus uel minuebat, uel minus sentiebat (Peramás, ca. 1769, prólogo). Repetí dos veces el viaje que llevé a cabo con ustedes porque lo escribí dos veces, en español y en latín; no me arrepentí de haberlo escrito ni me arrepiento. En efecto, la pesadumbre que el cuerpo debía soportar ya en el camino por tierra, ya en la navegación, la disminuía y la sufría menos el espíritu, dedicado a la contemplación de los sucesos que ocurrían y a la escritura (traducción nuestra).

héroe troyano, tras desembarcar en las costas de Libia, consuela y anima a sus compañeros de viaje con el recuerdo de los pesares compartidos. Los marcos de referencia y las imágenes que evocan los sucesos acaecidos son semejantes: Peramás / Eneas, compañeros de Orden / troyanos, pesares (*praeteriti labores / laborum memoria*), sufrimiento (*quae passi fuereamus / quos tolerarant*), consuelo (*id solatii caperemus / consolabatur*), memoria (*memoria / meminisse iuuabit*). La memoria se entiende entonces como el escenario en el que irrumpen situaciones vividas a partir de la semejanza. Al recurrir, pues, a esta cita virgiliana, Peramás pone de relieve que el oficio de la memoria, fundamental en términos de la retórica, es una etapa en la composición y el recuerdo, un acto de recreación.

Tras haberse dado a conocer la orden de extrañamiento¹², comienza a prepararse el viaje rumbo al destierro. En ambos autógrafos el momento de mayor desconsuelo está representado por el pasaje en el que se deja constancia de la partida de Córdoba, ciudad donde los jesuitas dejaban su querida universidad, sus buenos amigos, sus alumnos dilectos y sus amados manuscritos. Así lo refiere Peramás (1768) en el parágrafo 47 de su *Narración*:

Esta noche fue la última de estar en Córdoba, en la que después de sacar las camas y petacas, a voz de pregonero vino Fabro y los Alcaldes entre 10 y 11 de la noche a despedirse de nosotros. Fabro con mil sumisiones y cumplimientos nos dijo que le perdonásemos y que si no había hecho más con nosotros era por no permitírselo las órdenes que traída, que si hubiera consistido en él, se hubiera portado de otro modo porque yo, decía, aunque soy pecador tengo también mis escrúpulos. Salimos, pues, entre 11 y 12 de la noche para las carretas, rodeados de soldados, y faroles delante. Los tránsitos nos infundían no sé qué tristeza y pavor; al pasar por ellos nos acordábamos y teníamos muy presente, el que no los habíamos de ver más, lo que nos hacía exclamar con el sacerdote de Febo: *Venit summa dies, et ineluctabile tempus Dardaniae. Fuimus Troes, fuit Ilium (I)*.

¹² En el ámbito del derecho histórico y de la historia colonial, “extrañamiento” es el término técnico y formal exacto para referirse a la medida jurídica en cuestión.

En el *Annus patiens* la partida de Córdoba es presentada de este modo:

Prima noctis uigilia uenit tribunus nos extremum salutaturus. Secunda post uigilia, transportati sunt ad paratos foris carros lecti et quaedam arcula, quibus uestes ibant; has enim dederant solum; et breuiaria librorum seu typis editorum seu manu-scriptorum, et chartae uel purae uel litteratae, datum nihil. Intercepta haec omnia faciant summo studio nec minore asseruabantur. Demum sub mediam noctem iussi sumus triclinio egredi. Egressis milites armati laternaeque quibus uia monstrabatur et turba sequens silentio, tristissimam oculis animoque speciem obiecerunt. Sed multo illud fuit tristius, cum nobis ambulacra, collegii atriaque et porticus et nota cubicula praetereuntibus occurrebat menti iam non uidenda amplius antiqua domus, ubi toto nos annis, tot maiores nostri, fati et sortis futurae ignauī uixeramus. Ergone et templum et sepulcra patrum, et sacros in sepulcros cineres nullus iam curabit! Haec omnia habebunt milites! Vestram, Superi, fidem! Vestram opem. (Peramás, ca. 1769, folio 23)

En la primera vigilia de la noche vino el pregonero para despedirse de nosotros. Después de la segunda vigilia, fueron transportadas a las carretas preparadas afuera las camas y algunas pequeñas cajas en las que se guardaba la ropa; en efecto, sólo esto nos habían dado. Ni los inventarios de los libros publicados o manuscritos, ni las hojas en blanco ni las escritas, nada nos fue dado. Con suma solicitud todo había sido interceptado y no con menor solicitud era archivado. Finalmente, ya a media noche se nos ordenó salir del refectorio. Una vez que salimos, los soldados armados, los faroles con los que se iluminaba el camino y la multitud que acompañaba en silencio ofrecían un espectáculo tristísimo para los ojos y el espíritu. Pero aquello fue mucho más triste cuando, al pasar por delante de los corredores, los atrios del colegio, los pórticos y los conocidos aposentos, nos vino a la mente que jamás habríamos de ver la antigua casa donde nosotros y nuestros mayores habíamos vivido tantos años, despreocupados por el destino y la suerte futura. Por lo tanto, ¡ya nadie cuidará del templo, de los sepulcros de los Padres y de las sagradas cenizas en los sepulcros! ¡Los soldados se apoderarán de todo! ¡Por su protección, Superiores, por su asistencia! (traducción nuestra)

Al comparar uno y otro pasaje es posible registrar interesantes detalles contenidos en la versión latina que no se encuentran en el autógrafo español. En la *Narración* Peramás se refiere objetivamente a los soldados

que rodean a los religiosos al salir del colegio. Desde el instante en que los integrantes de la Orden son arrestados se los somete a una estricta incomunicación oral y escrita y a una constante vigilancia armada (Clair Segurado, 2005, p. 187). En el *Annus patiens*, en cambio, se mencionan los bienes que los jesuitas no pudieron llevarse y el acento está puesto en la tristeza que embarga a todos aquellos que acompañan la partida, dentro de los cuales también se encuentran los *milites armati*. Al mismo tiempo, el jesuita evoca la vida compartida en armonía y serenidad a partir de aquellos lugares de pertenencia (*ambulacra, atrium, cubiculum*) que se convierten en símbolos mnemónicos de identidad. La autotraducción o reescritura latina incluye además la referencia al *templum*, un espacio sagrado destinado a mantener viva la memoria de los antepasados, en virtud de la costumbre de enterrar a los religiosos bajo el atrio. La formulación peramasiana está atravesada por el desconsuelo y revela no solo el abandono y la soledad sino también la prueba de la separación y el desarraigo.

En la *Narración* (Peramás, 1768) el catalán cierra el relato de la partida de Córdoba apelando a la práctica de la cita:

Los tránsitos nos infundían no sé qué tristeza y pavor; al pasar por ellos nos acordábamos y teníamos muy presente, el que no los habíamos de ver más, lo que nos hacía exclamar con el sacerdote de Febo: *Venit summa dies, et ineluctabile tempus Dardaniae. Fuimus Troes, fuit Ilium*¹³. (par. 47)

En nota al pie Peramás indica “Virg.Eneid., 2”, sin hacer referencia a los versos (324-325). En el libro 2 de *Eneida* Virgilio describe cómo Eneas, al precipitarse a la batalla tras enterarse de la invasión griega, se encuentra con Panto, el sacerdote de Apolo, quien iba en dirección contraria, llevando en brazos sus reliquias sagradas, sus dioses derrotados y a su pequeño nieto. Al ser interrogado por Eneas, Panto comienza su patético relato sobre la pérdida de la ciudad de esta manera:

¹³ Ha llegado el último día y el tiempo ineluctable de Dardania. Fuimos los troyanos, fue Ilión (traducción nuestra).

Venit summa dies et ineluctabile tempus
Dardaniae. Fuimus Troes, fuit Ilium et ingens
gloria Teucrorum [...]. (Virgilio, ed. 1969, *Aen.*, libro 2, vv. 324-326)

Ha llegado el último día y el tiempo ineluctable de Dardania. Fuimos los troyanos, fue Ilión y la inmensa gloria de los teucros [...]. (traducción nuestra)

Al seleccionar esta cita el jesuita logra suscitar las emociones adecuadas y poner fin al proceso que está relatando.

En la versión latina, da un paso más pues destaca la obediencia profesada por la Orden y escribe con un tono más explícito y conmovedor: “Sed eundum est, sed parendum: uenit summa dies et tempus ineluctabile. Fuimus iesuitae. Fuit Societas...” (Peramás, ca. 1769, folio 23)¹⁴.

En este nuevo contexto la apropiación peramasiana de la cita de Virgilio es mayor dado que no hay indicios, tales como las comillas, la tipografía o la referencia al autor y su obra, que marquen la presencia de un pasaje trasplantado. La intertextualización de la cita virgiliana supone entonces una forma de reescritura que le permite a Peramás construir un paralelismo entre el aciago final de los troyanos y el desdichado exilio de la Compañía¹⁵: *Fuimus Troes / Fuimus iesuitae; Fuit Ilium / Fuit Societas*. Con este entramado de voces, con este diálogo intertextual el jesuita subraya lo irreversible a la manera de una inscripción sepulcral¹⁶.

A menudo, la *narratio* del viaje hacia el exilio es interrumpida para describir lugares y pueblos visitados, en consonancia con la recomendación

¹⁴ Pero hay que partir, hay que obedecer. Ha llegado el último día y el tiempo ineluctable. Fuimos jesuitas. Fue la Compañía (traducción nuestra).

¹⁵ No es este el único pasaje en el que Peramás establece semejanzas entre los hijos de Loyola y los troyanos.

¹⁶ Según Ijsewijn y Sacré (1998, p.255), la mayoría de las descripciones neolatinas de viajes se han escrito en verso (*carmina hodoeporica*). El desborde de sentimientos lleva a Peramás a escribir con posterioridad, en 1770, una composición estrictamente elegíaca titulada *Finis Anni patientis elegia*. En estos dísticos Peramás vuelve a narrar desde el dolor, la expulsión de los jesuitas paraguayos y su tortuosa odisea hasta llegar a Faenza (Italia).

de Ignacio de Loyola de escribir informes de actividades. Así, pues, Peramás se ocupa de incluir diferentes descripciones¹⁷, entre las que se destaca la digresión etnográfica dedicada a las misiones guaraníes¹⁸. Al respecto, Arbo y Laird (2015) afirman: “The missions to the Guarani Indians in Paraguay are among the Society of Jesus’ most famous endeavours in colonial Spanish America” (p. 7).

La descripción peramasiana está anticipada por la inclusión de un pasaje del *Praedium Rusticum* de Jacques Vanière, a quien se le adjudica el temprano renombre de la comunidad guaraní. En efecto, el jesuita francés desarrolla en el final del libro 14 de su poema, una suerte de *best seller* del siglo XVIII, la *digressio paraquarensi populo* con miras a ensalzar a los cristianos de las misiones del Paraguay que, habiendo sido feroces salvajes, se transformaron en un modelo de piedad cristiana y un ejemplo admirable de gobierno político¹⁹. Aprovechando el prestigio y la credibilidad de los que goza el poeta, Peramás recurre pues al argumento de autoridad (*argumentum ad uerecundiam*) para luego dar paso a su discurso personal. En efecto, la poesía del jesuita francés desvirtúa la realidad, por lo cual el jesuita catalán produce su propia versión sobre los guaraníes. El objetivo de Peramás es aportar una descripción etnográfica detallada y refutar algunas de las inexactitudes del texto francés.

Con respecto al contenido, conviene señalar que el discurso etnográfico con frecuencia contempla cinco unidades fundamentales, aunque sin un orden específico: geografía, características de los habitantes, clima, economía, organización sociopolítica, militar y religiosa. En relación con la geografía (*situs*), Vanière (ed. 1786) escribe:

¹⁷ La descripción de la pampa y su fauna (Peramás, ca. 1769, folios 28-30), las actividades jesuíticas en la Provincia del Paraguay (49-53) y la descripción de la isla de Córcega (folios 186-191).

¹⁸ La historia de las nuevas poblaciones, sus creencias, costumbres y naturaleza despertaba una enorme curiosidad en el público europeo.

¹⁹ Al respecto, escribe Arbo (2016): “Two sources were particularly influential in Peramás’ depiction of the Guarani: Tacitus *Germania* and Book 14 ‘On bees’ of the eighteenth-century didactic poem *Praedium Rusticum* by Jacques Vanière. Communal property featured in both Tacitus and Vanière, as of course, in Plato” (p. 112).

Et ueteris ne uana putes praeconia famae,
 nunc etiam mare trans altum iacet angulus orbis,
 quem qui norit apum credat me nomine gentis
 illius ingenium et uarios celebrasse labores. (p. 286)

Y que no se consideren vanos los elogios de la antigua fama; ahora incluso más allá de alta mar existe un rincón del orbe, que si alguien conociera, creería que yo he celebrado el talento de aquel pueblo y sus diversos trabajos bajo el nombre de abejas. (traducción nuestra)

Peramás (ca. 1769) pone en duda la competencia de Vanière sobre este tema y refuta sus versos apelando a la técnica de la objeción:

Vellem explicuisset hic Vanierius (neque id poetam dedecebat)
 guaraniorum fines paulo latius clariusque, nimis enim ieiune illud et
 confuse: *nunc etiam mare trans altum iacet angulus orbis*, cum infiniti sint
 trans mare orbis anguli; inter quos frustra, nisi expressiores fines posueris,
 guaranicam gentem quaesieris. (folio 58, cursivas en el original)

Hubiera querido que en este punto Vanière (y esto le era conveniente al poeta) desarrollara los límites de los guaraníes un poco más amplia y claramente; en efecto, el verso “ahora incluso más allá de alta mar existe un rincón del orbe”, es demasiado escueto y confuso, puesto que más allá del mar los rincones apartados del orbe son infinitos, entre los cuales en vano se podría encontrar al pueblo guaraní a no ser que se hubiesen indicado límites más tangibles. (traducción nuestra)

A partir de la escueta y confusa (*ieiune et confuse*) definición de Vanière, Peramás ofrece un desarrollo totalmente opuesto (*latius et clarius*). Es por ello que, con el fin de destacar aún más las deficiencias del poeta francés, el jesuita catalán apela al recurso intertextual de la cita:

Certe princeps Virgilius, ut rem non ita nobilem explicaret notissima loci
 signa posuit. Georg.4 audi illum:

Tempus et Arcadii memoranda inuenta magistri
 pandere...
 Nam qua Pellaci gens fortunata Canopi
 accolit effuso stagnantem flumine Nilum
 et circum pictis uehitur sua rura phaselis
 quaque pharetratae uicinia Persidis urget,
 et uiridem Aegyptum nigra fecundat harena

et diuersa ruens septem discurrit in ora
usque coloratis amnis deuexus ab Indis,
omnis in hac certam regio iacit arte salutem.

Viden quam certos fines Canopum, Nilum, Persiden, Aegyptum, Indos?
(folios 58-59).

Por cierto, Virgilio, el primero, para explicar un asunto no tan conocido, indicó lugares muy famosos. Ten presente aquel pasaje de *Geórgicas* 4: “Es la ocasión de dar a conocer la invención memorable del pastor de Arcadia [...] Pues por donde el pueblo afortunado de la Canope egipcia habita el crecido Nilo, tras el desborde del río, y es llevado alrededor de sus campos en pintadas canoas, y por donde apremian los pueblos vecinos de Persia, la del carcaj, y el río fecunda al floreciente Egipto con negro limo y precipitándose corre por siete bocas diferentes, en su descenso de los tostados indos, toda la región funda en esta arte su salvación”.

¿Ves qué precisos los límites: Canope, Nilo, Persia, Egipto, India?
(traducción nuestra).

Peramás no solo no consigna los versos seleccionados de *Geórgicas* (283-284; 287-294) sino que además suprime una parte de la cita. Se trata de los vv. 284-286²⁰ que se alejan del tópico desarrollado, pues hacen referencia a la leyenda de Aristeo y, en relación con ella, a la de Orfeo y Eurídice. La cita virgiliana así presentada respalda el planteo de Peramás respecto de los límites, sobre todo si se tiene en cuenta que, de acuerdo con los requerimientos de la tradición etnográfica, Virgilio define el *situs* de Egipto en relación con sus límites o sus regiones: Canope, en la parte occidental, en una de las desembocaduras del Nilo. Por el Oriente, Persia, el país de los partos, que usan aljaba. Las siete bocas por las que se precipita el Nilo señalan el Norte, y el país de los pintados indios es Etiopía, al Sur, desde donde desciende el río.

²⁰ Quoque modo caesis iam saepe iuuencis / insincerus apes tulerit cruor. Altius omnem / expediam prima repetens ab origine famam (Virgilio, ed. 1969, *Georg.*, libro 4, vv. 284-286) Y de qué manera la sangre corrompida de los novillos sacrificados ha engendrado frecuentemente abejas. Yo te relataré con amplitud la tradición entera, tomándola desde su primer origen (traducción nuestra).

El jesuita catalán considera que si Vanière imita a Virgilio en la descripción de las abejas²¹, bien podría haberlo imitado en la descripción de los límites, evitando de este modo la oscuridad del pasaje “Quanto satius Vanierius ipse, cum guaranios apibus comparat canentem de apibus Virgilium, notioribus de Guaranía positis finibus imitatus fuisset?”²². Tras haber objetado y confirmado, pues, el planteo erróneo de su colega valiéndose de la voz autorizada del mantuano, Peramás (ca. 1769) cierra este tramo cumpliendo su objetivo inicial: aportar su propia descripción en torno de los límites de los guaraníes:

Igitur describam ego breuiter guaraniorum fines. Hi illi sunt. Ab oriente intactae duo siluae ad Paranae amnis fontes. Ab occasu solis Parana ipse qui urbem fluentinam et subiecta loca praeterfluit. Ad meridiem montes quos Tapes uocant, brasílico litori imminentes. Ad septentriones flumen Tebiquari quod Paraquariorum agros et guaraniorum diuidit. Oppida autem posita sunt ut supra diximus ad ripas Paranae et Uruguaii praeter XIV illa, quae inter hos omnes sunt et bina illa quae sunt in Taruma supra uillam ditem longe ab urbe Assumptionis. Sed habitabant latius olim guaranii ad Guayram et ad montes Tapes, et litus brasilicum ibique a lesuitis in oppida primum coacti sunt. Sed inde expulsi maleficiis paulaniorum qui omnia circum uastabant captosque oppidanos in Brasiliam ad eruenda metalla abducebant in ea loca quae nunc incolunt descenderunt. (folio 59)

Por lo tanto, describiré brevemente los límites de los guaraníes. Estos son los siguientes: al este, dos selvas vírgenes junto a la cuenca del río Paraná. Al oeste, el propio Paraná que baña la ciudad de Corrientes y lugares vecinos. Al sur, las sierras llamadas Tapé, que amenazan a la orilla brasileña. Al norte el río Tebicuary que divide los campos de los paraguayos y guaraníes. Las reducciones están ubicadas, como dijimos más arriba, junto

²¹ En este sentido, afirma Arbo (2016): “Several features of the nature of bees in Vanière were echoed in Peramás’ description of the Guaraní: highlyorganised towns, common lands, division of labour, and citizens as farmersoldiers. Nevertheless, the *locus classicus* for bees as the idealised cooperative community was Book 4 of Vergil’s *Georgics*, which Vanière set out to correct in light of recent scientific discoveries about bees” (pp. 113-114).

²² El propio Vanière, cuando compara a los guaraníes con las abejas, imita a Virgilio que escribe acerca de ellas, ¿cuánto mejor si lo hubiese imitado una vez establecidos los límites más conocidos de la región guaraní?

a la ribera del Paraná y del Uruguay excepto las catorce que están entre estos y las dos que están en Taruma, más allá de la Villa Rica lejos de la ciudad de Asunción. Pero los guaraníes habitaban en otro tiempo extensiones más amplias junto al Guayra, los montes Tapé y el litoral brasileño y allí primero fueron reunidos por los jesuitas en reducciones. Sin embargo, expulsados de allí por las malas acciones de los paulistas que devastaban todo a su alrededor y conducían a los ciudadanos cautivos a Brasilia para extraer metales, descendieron a estos lugares que ahora habitan. (traducción nuestra)

El *Annus patiens* se encuadra dentro de un género huésped (*host genre*) que puede definirse como relato de viajes. Así pues, se caracteriza por tres mecanismos básicos: a) la factualidad, ya que se trata de un viaje real posteriormente narrado, b) la clara voluntad descriptiva, tal como lo demuestran las diferentes digresiones registradas a lo largo de la narración y c) el profundo sentido testimonial (Suárez, 2018b). En este sentido, uno de los tópicos más frecuentes de este tipo de relatos está representado por los contratiempos, entre los cuales se encuentran las tormentas.

En el folio 93 el jesuita catalán interrumpe la narración del viaje para incorporar el *topos* de la tempestad que ha traspasado las fronteras del género, dado que se trata de un recurso propio de la épica²³:

Die XVII. Ventus contrarius, mare turgentissimum. Noctu sic fluctus saeuire et mare intumuit et uentus incubuit, ut turbante omnia procella, ad Deum cui mare et fluctus et uenti oboediunt clamaremus: Domine, salua nos perimus. Nauis adeo fluctuabat ut iam iam operienda fluctibus uideretur. Vela autem demissa et gementes antennae et tenebrae et gubernatoris sollicitudo et nautarum erecta uigilantia et maestum omnium silentium repleuerant pauore animos. Quare insomnis nox illa fuit et tristissima, neque erat qui maestos consolaretur; et quidem si quis carminum meminisse tum posset, dixisset cum Aenea:

O socii, (neque enim ignari sumus ante malorum)
o passi grauiora; dabit Deus his quoque finem

²³ Como ejemplo famoso podemos mencionar el pasaje de *Eneida* (libro 1, vv. 81-156) que deriva, por contaminación, de la *Odisea* y *Bellum Poenicum* de Nevio. A partir de aquí se registra en otros autores como Ovidio, Lucano, Silio Itálico, Estacio, Valerio Flaco (Cristóbal, 1988).

per uarios casus, per tot discrimina rerum
 tendimus in Latium: sedes ubi fata quietas
 ostendunt [...]
 durate et uosmet rebus seruare secundis (*Aen.* Lib.I). (Peramás, ca.
 1769, folio 93)

Día 17. Viento hostil, mar muy embravecido. Por la noche, el oleaje se enfureció, el mar creció y el viento arreció de tal modo que, mientras la tormenta convulsionaba todo, clamamos a Dios, a quien obedecen el mar, el oleaje y los vientos: ¡Señor, sálvanos de morir! Hasta tal punto la nave vacilaba que ya parecía que iba a ser sepultada por las olas. Las velas abatidas, las antenas gimientes, la oscuridad, la preocupación del capitán, la atenta vigilancia de los marineros y el triste silencio de todos habían colmado los ánimos de temor. Por ello, aquella noche fue insomne y tristísima y no había quien consolara a los apesadumbrados; y, por cierto, si alguien hubiera podido recordar entonces el poema, hubiera dicho con Eneas: “oh, compañeros (en verdad no desconocemos nuestras anteriores desventuras), hemos padecido mucho peores, dios pondrá fin también a estas. A través de diversos azares, a través de tantos peligros, nos dirigimos al Lacio donde los hados nos deparan apacibles moradas [...] Tengan paciencia y resérvense para la prosperidad”. (traducción nuestra)

En virtud de la descripción de este contratiempo climático, Peramás pone de manifiesto la persistencia y continuidad de la tradición clásica y, además, en palabras de Cristóbal (1988), “la seducción que sobre poetas de muchas edades ejerció la palabra venerable de Virgilio” (p. 148). En efecto, el catalán despliega un abanico de reminiscencias de raigambre virgiliana, según se advierte en la ocurrencia de la hipálage (“insomnis nox et tristissima”²⁴), recurso estilístico propio de la *Eneida* como afirma Conte (2007, p. 71), y en la inclusión de la cita que corresponde al libro 1 (vv. 198-207)²⁵:

O socii (neque enim ignari sumus ante malorum),
 o passi grauiora, dabit deus his quoque finem.

²⁴ El superlativo *tristissima* activa el comienzo de *Tristia* de Ovidio (ed. 1967, libro 1, epístola 3, vv. 1-2): “Cum subit illius tristissima noctis imago / qua mihi supremum tempus in urbe fuit”.

²⁵ Peramás no indica los versos.

Vos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis
 accestis scopulos, uos et Cyclopia saxa
 experti: reuocate animos maestumque timorem
 mittite; forsan et haec olim meminisse iuuabit
 per uarios casus, per tot discrimina rerum
 tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas
 ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae
 durate, et uosmet rebus seruare secundis. (Virgilio, ed. 1969, *Aen.*,
 libro 1, vv. 198-207)

Oh, compañeros (en verdad no desconocemos nuestras anteriores desventuras), hemos padecido mucho peores, dios pondrá fin también a estas. Ustedes afrontaron la rabia de Escila y los escollos que resuenan en lo profundo, también experimentaron los peñascos de los Cíclopes; recobren el ánimo y depongan el temor que los entristece; quizá algún día les sea grato evocar estos recuerdos. A través de diversos azares, a través de tantos peligros, nos dirigimos al Lacio donde los hados nos deparan apacibles moradas; allí será lícito resucitar los reinos de Troya. Tengan paciencia y resérvense para la prosperidad. (traducción nuestra)

En estos hexámetros, Eneas, al desembarcar en las costas de Libia, se dirige a sus compañeros para animarlos. El jesuita cita el pasaje virgiliano de manera incompleta. De hecho, faltan los versos 200-203 que han sido citados en el prólogo, según ya hemos analizado, y parte del verso 206: “illic fas regna resurgere Troiae”. Peramás recuerda (*meminisse*) la cita que actualiza las palabras de Eneas a sus compañeros de viaje y, de este modo, vuelven a visibilizarse ciertas semejanzas entre los hijos de Loyola y los troyanos: una situación de extremo desasosiego y la necesidad de aliento y esperanza. Si bien los principios de la *Ratio Studiorum* remarcan la importancia de la memorización en el aprendizaje de los textos y en el manejo de los autores, es probable que Peramás haya incluido la cita incompleta deliberadamente porque este gesto supone una transformación contextual. En este caso puntual, el acercamiento del jesuita al texto virgiliano se da a partir de algunos versos, los que la aciaga circunstancia le permite evocar o los que recuerda para autenticar y legitimar su decisión de consolar a sus compañeros de Orden y de viaje.

En general, el catalán recurre a un garante del conocimiento con el objetivo de avalar lo que afirma o describe. En el folio 114, Peramás (ca. 1769) destaca el porqué de la fertilidad que caracteriza a la isla Madeira, en la costa noroeste de África:

Die XXIX. [...] Materiae insula, Emmanuelis Alvari, optimi grammatici patri, fertilissima est ob continens incendium multorum annorum quod eius nemora et siluas incendit, ut hic etiam ualuerit Vergilii illud: Saepe etiam steriles incendere profuit agros. (folio 114)

Día 29. [...] La isla Madeira, patria de Manuel Álvarez, el mejor gramático, es sumamente fértil por el continuo incendio de muchos años que quemó sus bosques y arboledas, de tal modo que aquí también cobra sentido lo que dice Virgilio: A menudo, incluso, fue provechoso quemar los campos estériles. (traducción nuestra)

En esta ocasión, el jesuita catalán pone en relación el tópico de la fertilidad con la técnica de incendiar la tierra. Para darle entidad a esta idea recurre al argumento de la autoridad y recuerda a Virgilio trayendo a colación el verso 84 del libro 1 de las *Geórgicas* (“Saepe etiam sterilis incendere profuit agros”), cuya inclusión en este contexto adquiere un enorme significado (ualuerit). El verso citado integra un pasaje en el que el crédito disciplinar del mantuano destaca las bondades de la quema de los suelos:

Saepe etiam sterilis incendere profuit agros
atque leuem stipulam crepitantibus urere flammis:
siue inde occultas uiris et pabula terrae
pinguia concipiunt, siue illis omne per ignem
excoquitur uitium atque exsudat inutilis umor,
seu pluris calor ille uias et caeca relaxat
spiramenta, nouas ueniat qua sucus in herbas,
seu durat magis et uenas astringit hiantis,
ne tenues pluuias rapidius potentia solis
acrior aut Boreae penetrabile frigus adurat. (Virgilio, ed. 1969, *Georg.*, libro 1, vv. 84-93)

Muchas veces también fue provechoso incendiar los campos estériles y quemar el débil rastrojo con llamas crepitantes, ya porque a partir de esto

la tierra extrae ocultas fuerzas y pingües alimentos, ya porque mediante el fuego se les quema todo defecto y seca la humedad sobrante, ya porque aquel calor les abre más cauces y ocultos respiraderos por donde la savia llega a las plantas nuevas, ya porque los endurece más y les cierra las abiertas vetas para que no los devasten ni las tenues lluvias ni la potencia excesiva del rápido sol ni el frío penetrante del Bóreas. (traducción nuestra)

El jesuita cita sólo el primer hexámetro (v. 84). El resto no es necesario, pues las ventajas y beneficios que produce esta técnica seguramente están inmersos y resuenan en su memoria y en la de sus lectores.

De acuerdo con la *Ratio Studiorum*, los textos de los clásicos se leían y se aprendían con ánimo de adquirir los resortes de la lengua latina y practicar la imitación de los mejores. Todo lo que era digno de ser tenido en cuenta por la forma o el contenido debía anotarse. Así pues, de los entornos jesuíticos, han surgido las *artes excerptendi* más célebres. Tanto Francesco Sacchini²⁶ como Jeremías Drexel²⁷ son los responsables de los primeros manuales metódicos. A partir de estos documentos queda claro que el hábito de tomar notas ha estado siempre unido a la lectura. Adagios, sentencias, anécdotas históricas, fábulas, frases breves o simplemente palabras e imágenes debían atesorarse con la intención de memorizarlas, divulgarlas o imitarlas según la ocasión. Pero como la memoria suele ser frágil todo el material que fuera surgiendo de las diversas lecturas debía anotarse en el fichero de *loci communes* o *codex excerptorius*, libro con hojas en blanco en que se agrupaban las citas por materias bajo ciertos títulos (López Poza, 2014, p.33). Primero fue un sistema personal, pero luego la imprenta introdujo fórmulas de acceso. El gusto por la cita erudita hace que cada vez con más frecuencia se editen compilaciones, florilegios, *polyantheas*, silvas, oficinas, cornucopias, estobeos, calepinos donde se recoge el legado de la antigüedad profana y sagrada²⁸. Aun acudiendo a las

²⁶ Autor de *De ratione libros cum profectu legendi libellus*, 1613

²⁷ Autor de *Aurifodina artium et scientiarum omnium, excerptendi solertia*, 1641.

²⁸ Se conoce la compilación denominada *Silvae illustrium auctorum qui ad usum Collegiorum Societatis Iesu selecti sunt per patrem Cosmam Magallanum*, 1598, Madrid.

fuentes, los escritores se valen de estos repertorios y de su *codex* cuando lo precisan. De esta manera, se configura un modo de lectura y una metodología para el acopio de fuentes necesarias para la creación.

Es posible que Peramás (ca. 1769) haya recurrido a este método en el folio 153, cuando refiere el avistamiento del puerto de Cartagena el 21 de junio de 1768:

Carthago noua urbs pulcherrima est, nec minus nunc, quam olim celebris nauali portuque. Hic omnium Europae portuum optumus est, capax CC maiorum nauium quas a uentis omnibus obiecta ad ostium insula tutatur. (folio 153)

Cartagena es una ciudad muy bella y famosa no menos ahora que en otro tiempo por su puerto náutico. Este es el mejor de todos los puertos de Europa, apto para doscientas embarcaciones grandes a las que la isla, ubicada delante de la desembocadura, protege de todos los vientos. (traducción nuestra)

El catalán elogia la urbs a partir de los tópicos de la belleza y la celebridad. Esta última cualidad está asociada al puerto. Los puertos suelen ser objeto de encomio y este, en particular, está presentado como *omnium Europae portuum optumus* por su capacidad y seguridad, siguiendo los argumentos que Menandro, el rétor, plantea en su *Tratado II* (351-352) acerca de cómo se debe elogiar un puerto. Ya hemos señalado que a lo largo de toda la obra peramasiana abundan las descripciones laudatorias. Sin embargo, el encomio y la *descriptio* de *Carthago noua* y su puerto no avanzan mucho más y todo lo que podría haber surgido de la pluma del jesuita queda en manos de Virgilio:

Hunc portum et insulam uidetur descripsisse Vergilius Lib. I:

Est in secessu longo locus: insula portum
efficit obiectu laterum quibus omnis ab alto
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
Hinc atque hinc uastae rupes geminique minantur
in caelum scopuli, quorum sub uertice late
aequora tuta silent. (Peramás, ca. 1769, folio 153)

Virgilio (en el Lib. I) parece haber descrito este puerto y la isla: “Hay un resguardo en una honda ensenada: la isla forma un puerto con sus opuestas

laderas, en las cuales se rompe la ola que viene de altamar y se escinden en reducidos senos. Aquí y allí amenazan el cielo vastas rocas y escollos gemelos, debajo de sus torbellinos largamente se silencia el mar protegido". (traducción nuestra)

El jesuita únicamente aporta la indicación del libro (1), sin mencionar la obra. Se trata de los versos 159-164 de *Eneida*, en los que el mantuano hace referencia a la llegada de Eneas y sus compañeros a las costas de Cartago. En estos versos, Virgilio describe otra ciudad y otro puerto. Entonces, ¿por qué Peramás incorpora estas imágenes en el pasaje dedicado a *Carthago noua* o Cartagena? Ya hemos señalado que la formación académica del catalán garantiza el conocimiento de la obra del mantuano por vía directa. Sin embargo, también es altamente probable que se haya valido de su propio reservorio o de otras compilaciones de citas sobre el elogio de los puertos para enaltecer el propio en su narración mediante el uso del *ars excerpendi*. Esta incorporación tiene como objetivo dar testimonio de su experiencia no solo como escritor sino además como lector, configurando un modo de lectura y una metodología para el acopio de fuentes necesarias con miras a la creación. Los *excerpta* preservan en este sentido la memoria literaria y se convierten en el artificio más inmediato de la *imitatio* y de todas las formas posibles de la intertextualidad o la reescritura. Resulta claro, pues, que el jesuita echa mano de esta cita a la manera de una *amplificatio*, recurso útil en el marco de la *elocutio*, con la intención de intensificar su escueta descripción.

Conclusiones

Las maneras en que un escritor incluye o actualiza la presencia de un autor clásico son muy variadas. De hecho, se habla de cita, alusión, evocación, referencia indirecta u homenaje. A lo largo de nuestro desarrollo hemos puesto el énfasis en la cita.

El fenómeno de la cita atraviesa toda la producción jesuítica, sobre todo aquella escrita en el exilio, y se convierte en un rasgo estético. De este modo, los integrantes de la Orden respaldan su testimonio y su experiencia americana y participan del debate literario europeo.

En términos de García Jurado (2016, p. 220), el planteo intertextual implica un cambio en la perspectiva del estudio de la tradición clásica, pues permite indagar cómo funcionan las citas, transformadas en muchos casos y recontextualizadas.

Citar (del latín *citare*) es poner en movimiento²⁹. La cita aparece como una fuerza movilizadora y nos enfrenta, por un lado, a una forma de motivar o recuperar la recepción de textos clásicos o canónicos y, por otro, a un poderoso operador que vincula la tradición con el proceso de construcción de un espacio de escritura. Peramás actualiza las citas e imágenes de Virgilio para configurar su propia experiencia y su propia voz. La poética intertextual es un vehículo de competencia que deja al descubierto la idoneidad del jesuita para intervenir su propio texto. En el *Annus patiens* el catalán incorpora un corpus de citas virgilianas, transformadas y recontextualizadas. Dicho corpus se presenta como un elemento asociado a la tradición y a la idea de continuidad y, al mismo tiempo, como un nexo con la noción de legitimación. Pero, por sobre todo y según hemos desarrollado, el diálogo que Peramás entabla con Virgilio a partir de las citas pone de manifiesto el despliegue de un repertorio funcional vinculado con el argumento de autoridad, la empleo de la *amplificatio* y la memorización, funciones que, en términos retóricos, caen bajo la órbita de la *inuentio*, la *elocutio* y la *memoria*.

Referencias

- Amores Fúster, M. (2019). Ficción literaria: de la intertextualidad ilimitada a la proteicidad textual. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario, (5), 9-24.
- Arbo, D. (2016). *The Uses of Classical Learning in the Río de la Plata, c. 1750-1815*. [Tesis de doctorado, University of Warwick]. <http://wrap.warwick.ac.uk/91085>
- Arbo, D. y Laird, A. (2015). Columbus, the Lily of Quito and the Black Legend. The Context of José Manuel Peramás' Epic on the Discovery of the New World *De invento nouo inductoque illuc Christi sacrificio* (1777). *Dieciocho*, 38(1), 1-26

²⁹ Según Carmignani (2010), la intertextualidad nunca es inocente y siempre involucra un elemento de tensión en el texto.

- Arroyo Redondo, S. (2014). Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente. *Revista de Literatura*, 76(151), 57-77. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2014.01.003>
- Aulo Gelio (1968). *Noctes Atticae* (Ed. K. Marshall). Clarendon Press.
- Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE. (Original en ruso de 1963).
- Barthes, R. (1968). Théorie du texte. En *Encyclopaedia Universalis* (vol. 15, pp. 1013-1017). Encyclopaedia Universalis France.
- Carmignani, M. (2010). *Petronii curiosa felicitas*: la función de las citas en el discurso de Eumolpo (*Sat.* 118). *Auster*, (15), 37-46. <https://bicyt.conicet.gov.ar/fichas/produccion/en/2078018>
- Caturelli, A. (1992-1993). *Historia de la Filosofía en Córdoba (1610-1983)*. Sin editorial.
- Clair Segurado, E. (2005). La expulsión de los jesuitas de América. En F. J. Gómez Díez (Coord.), *La Compañía de Jesús en la América Española (siglos XVI-XVIII)* (pp. 165-204). Forum Hispanoamericano Francisco de Vitoria.
- Compagnon, A. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Seuil.
- Conte, G.B. (2007). Anatomy of a Style: Enallage and the New Sublime. En S. Harrison (Ed). *The Poetry of Pathos. Studies in Virgilian Epic* (pp. 58-122). Oxford University Press.
- Cristóbal López, V. (1988). Tempestades épicas. *Cuadernos de Investigación Filológica*, (14), 125-148.
- Deremetz, A. (1995). *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. PUF.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la Tradición Clásica: Conceptos, historia y métodos*. UNAM.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Taurus.
- Genette, G. (2001). *Umbrals*. Siglo XXI.
- Ijsewijn, J. y Sacré, D. (1998). *Companion to Neo-Latin Studies (Part II)*. North Holland Publishing Company.
- Kristeva, J. (1969). *Semiotiké. Recherches por une sémanalyse*. Seuil.
- López Poza, S. (2014). El repertorio de Picinelli: de *codex excerptorius* a "*Mundo Simbólico*". En R. Lucas González y B. Skinfill Nogal (Eds.), *El Mundo Simbólico. Los instrumentos mecánicos. Los instrumentos de juego (libros XVII-XVIII)* (pp. 31-50). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpr9n9>
- Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Cátedra.
- Ovidio (1967). *Tristia* (Ed. G. Luck). Carl Winter.
- Peramás, J. M. (1768). *Narración de lo sucedido a los Jesuitas del Paraguay desde el día de su arresto hasta la ciudad de Faenza en Italia en carta de 24 de Diciembre de 1768, escrita en Turín a un Señor Abate de la ciudad de Florencia* [Manuscrito]. Colegio de la Cartuja, Granada, España.
- Peramás, J. M. (ca. 1769). *Annus patiens sive Ephemerides quibus continetur iter annum Jesuitorum Paraquariorum Corduba Tucumaniae profectorum* [Manuscrito no publicado]. Archivo General de la Compañía de Jesús, Roma, Italia.
- Peramás, J. M. (introducción de Furlong, G.). (1952). *José Manuel Peramás y su Diario del Destierro* (Ed. G. Furlong). Librería del Plata.
- Peramás, J. M. (prólogo de Perrén de Velasco, L.). (2004). *Diario del Destierro* (Ed. L. Perrén de Velasco). Librería del Plata.

- Pfister, M. (1994). Concepciones de la intertextualidad. *Criterios*, 31(1/6), 85-108.
- Rey Fajardo, J. (2006). *Biblioteca de escritores jesuitas neogranadinos*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Seuil.
- Suárez, M. (2010). Peramás y la doble redacción sobre el exilio jesuítico. En A. Schniebs, (Coord.). *Debates en Lenguas Clásicas* (pp. 151-175). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Suárez, M. (2016). El discurso liminar del *Annus patiens*: ¿Epístola o prólogo? *Praesentia*, (17), 112-137. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/8427>
- Suárez, M. (2017). *At iam satis est de rebus guaranicis*: la *digressio* etnográfica en el *Annus Patiens* de José Peramás. *Folia Histórica del Nordeste*, (28), 13-27. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/86011>
- Suárez, M. (2018a). La historia natural en el *Annus Patiens* del P. Peramás: el caso de la *descriptio animalium*. *Revista de Estudios Clásicos*, (45), 143-164. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/10839/07-suarez-desen.pdf
- Suárez, M. (2018b). *Sed iam me uiae, et Ephemeridum, piget taedetque*: el estatus genérico del *Annus Patiens* del P. Peramás. *Limes*, (29), 151-171. <https://ru.dgb.unam.mx/items/f3e02d18-2348-43b1-b101-73a2f1289bb9>
- Suárez, M. (2023a). La interacción genérica en el *Annus Patiens* de José Peramás. *Revista SIC*, (34), 17-28. <https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/468>
- Suárez, M. (2023b). La isla de Córcega en el *Annus Patiens* del P. Peramás: *ékphrasis*, *vituperatio* y *laudatio*. En A. Vitale y A. E. Carrizo (Comps.), *Estudios de retórica en América Latina e Iberoamérica* (pp. 199-212). Asociación Argentina de Retórica. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/262342>
- Vanière, J. (1786). *Praedium rusticum*. Noua editio. Ex typographia Jos. Barbou. (Original publicado en 1706).
- Virgilio (prefacio de Mynors, R. A. B.). (1969). *Opera*. (Ed. R. A. B. Mynors). Clarendon Press.

Anexo

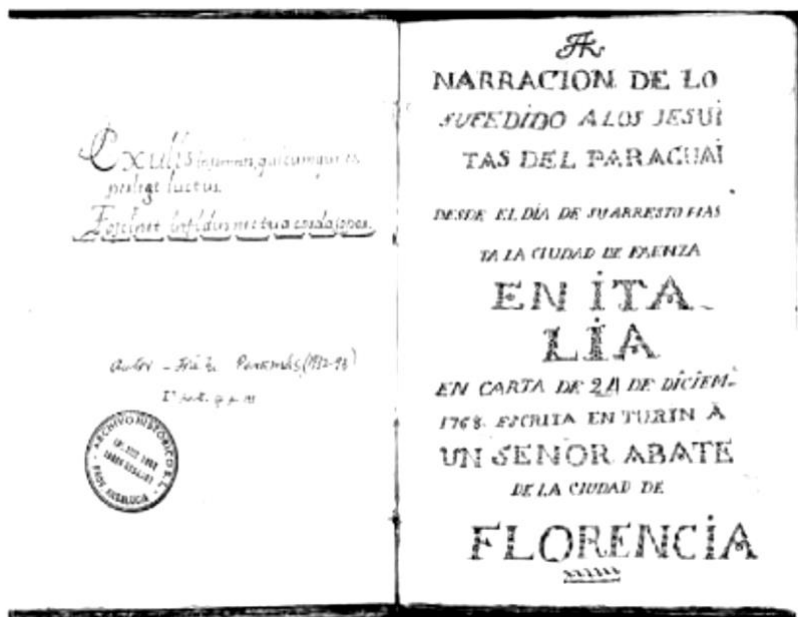


Imagen 1: Portada del autógrafo en español de J. M. Peramás, Colegio de la Cartuja, Granada.

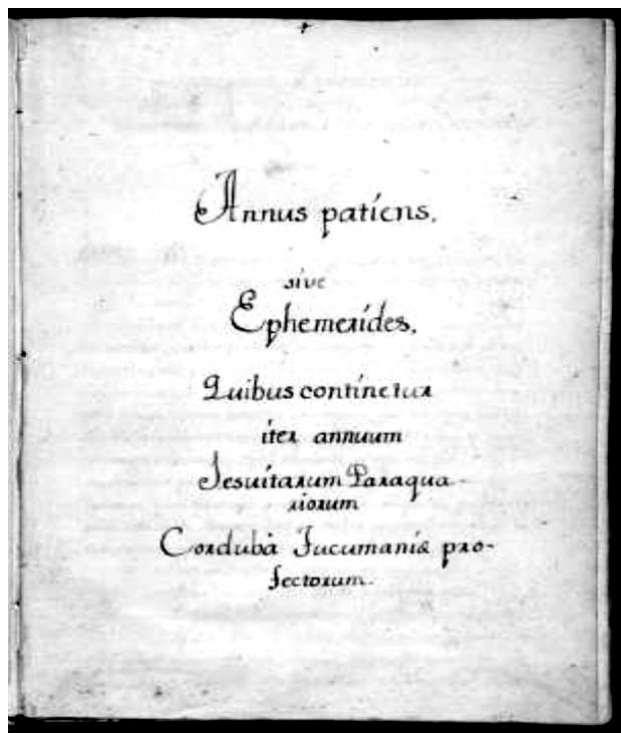


Imagen 2: Portada del autógrafo en latín de J. M. Peramás, Archivo General de la Compañía de Jesús, Roma.

La *Eneida* y *Os Timbiras*: el canto de la América infeliz

The Aeneid and Os Timbiras: The Song of an Unhappy America



Weberson Fernandes Grizoste

Universidade do Estado do Amazonas, Brasil

wgrizoste@uea.edu.br

Recibido: 27/02/2026. Aceptado: 17/04/2026.

Resumen

Este artículo investiga *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, a la luz de la tradición antiepopeica de la *Eneida* de Virgilio. La investigación parte de la simbología de la sangre, asociada a la vida y no a la muerte, para evidenciar que el poema brasileño reelabora el modelo virgiliano del sacrificio fundador: así como Roma nace de la ruina de Troya, Brasil emerge de la América destruida. Sin embargo, a diferencia de la teleología ambigua pero afirmativa de la *Eneida*, *Os Timbiras* construye una epopeya del desarraigo, sin promesa reconciliadora. El estudio demuestra que la *América feliz*, utópica y armoniosa, dialoga con la tradición del *buen salvaje*, de Jean-Jacques Rousseau, progresivamente corroído por la invasión europea y por la hospitalidad imprudente de los propios indígenas. El canto de la “América infeliz” asume un tono elegíaco y profético, denunciando la esclavitud, la devastación y la anomalía social del Imperio y, en este sentido, dialoga con la *Meditação*, escrita años antes por Gonçalves Dias. Al igual que Virgilio, el poeta canta un origen marcado por la culpa y la muerte, pero sin horizonte redentor. El resultado es una antiepopeya en la que la fundación nacional permanece como herencia irresuelta, fractura abierta entre Europa y América.

Palabras clave: *Os Timbiras*, *Eneida*, utopía, América infeliz, fundación nacional

Abstract

This article examines *Os Timbiras*, by Gonçalves Dias, in the light of the anti-epic tradition of the *Aeneid* by Virgil. The study begins from the symbolism of blood, associated with life rather than death, in order to demonstrate that the Brazilian poem reworks the Virgilian model of the founding sacrifice: just as Rome is born from the ruin of Troy, Brazil emerges from a destroyed America. However, unlike the ambiguous yet ultimately affirmative teleology of the *Aeneid*, *Os Timbiras* constructs an epic of dispossession, devoid of any reconciling promise. The article argues that the *Happy America*, utopian and harmonious, enters into dialogue with the tradition of the *Noble Savage* associated with Jean-Jacques Rousseau, progressively eroded by European invasion and by the imprudent hospitality of the indigenous peoples themselves. The song of an “unhappy

America” assumes an elegiac and prophetic tone, denouncing slavery, devastation and the social anomaly of the Empire and, in this sense, engages in dialogue with *Meditação*, written some years earlier by Gonçalves Dias. Like Virgil, the poet sings of an origin marked by guilt and death, yet without a redemptive horizon. The result is an anti-epic in which national foundation remains an unresolved inheritance, an open fracture between Europe and America.

Keywords: *Os Timbiras*, *Aeneid*, utopia, unhappy America, national foundation

La *Eneida* no pudo escapar a sus páginas manchadas de sangre; por ello expuso la imagen de una Italia embriagada con la sangre de cuantos fueron ofrecidos en sacrificio para que pudiera existir¹. *Os Timbiras*, en consecuencia, no podía escapar a esas páginas manchadas de sangre (Carvalho, 2008, p. 21); en el poema hay 39 ocurrencias directas de sangre: 35 del sustantivo “sangre” y dos del adjetivo “ensangrentado”; además de otras dos del verbo “sangrar”. En general, el sentido de la sangre en *Os Timbiras* apunta predominantemente a la vida y nunca a la muerte; cuando se refiere a la muerte, lo hace en el sentido de la vida que huye con la sangre, y en esto el poema no se aparta de los poemas antiguos. Daniel Gillis (1983, p. 29) observa que en todos los poetas antiguos la sangre era símbolo, no de la muerte, sino siempre de la vida. Sangre y vida son sinónimos. Y *sanguis* es una palabra importante en la *Eneida*, mencionada con frecuencia en el sentido de líquido o de raza.

Por más que Gonçalves Dias haya afirmado que su modelo estaba concebido en la tragedia y en el ritual griegos, el canto de la “América infeliz” se halla engendrado en un modelo típicamente virgiliano, en el que la comunidad es ofrecida en sacrificio para que, de sus cenizas, reaparezca una nación mixta, nueva y promisoría. Y en estos fundamentos, la América infeliz puede incluso conservar vestigios de la *Odisea*, pero no de la *Iliada*. A diferencia de la *Odisea*, epopeya del retorno, y de la *Eneida*, epopeya de la fundación, *Os Timbiras* aspiraba a ser una epopeya del desarraigo:

¹ Una versión preliminar de algunos argumentos aquí desarrollados fue presentada en el capítulo “O retrato da América Infeliz” de *Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da Iliada Brasileira* (Grizoste, 2013). El texto actual corresponde a una revisión bastante sustancial y una actualización crítica de aquel estudio.

héroes que huyen en el interior de su propia patria, privados de toda posibilidad de asilo. El asilo forzado tiene dos causas: la codicia desenfrenada de los invasores y la creencia acrítica, unida a la falta de cuidado, de los íncolas.

Gonçalves Dias sintió una profunda amargura ante esa codicia desenfrenada, esa búsqueda del oro, como se lee en su *Meditação* (Dias, ed. 1998, cap. 2, aps. 5-8). En el poema *Deprecação*, en la voz del anciano indígena, se quejaba de aquellos hombres “que vivem sem pátria, que vagam sem tino / Trás do ouro correndo, voraces sedentos”, que asaltan los ríos, los campos y las tierras (p. 114, vv. 10-11). Y también en el poema *O Canto do Piaga* reveló el velo a los colonizadores: “Vem matar vossos bravos guerreiros, / Vem roubar-vos a filha, a mulher!”; y más aún, traían consigo crueldad e impiedad, “dons cruéis do cruel Anhangá” (p. 110, vv. 63-66). La difusión de las malas costumbres europeas en América fue la mayor queja de Gonçalves Dias, quien lamentó en *Meditação* que el país se haya convertido en la letrina de un pueblo pigmeo, que allí reservaba a sus proscritos, sus malhechores, sus forzados y las heces de su población (cap. 3, ap. 2, v. 10). Sin embargo, la mayor aflicción del poeta recayó sobre su propio pueblo, por haber adoptado los mismos usos, leyes y costumbres de los extranjeros –a menudo lo peor que había entre ellos– (cap. 2, ap. 6, v. 4); y en *Os Timbiras* esto se hacía aún más evidente por el hecho de que hubieran abandonado sus antiguas prácticas guerreras.

La utopía de la América feliz

En *Os Timbiras*, cuando los indígenas se reúnen en torno a su rey, mientras Jurucey de pie ligero –epíteto de sabor homérico– avanza en dirección a los Gamelas, hacia el final del Canto Primero, el poema construye una atmósfera de armonía expectante. Jurucey cruza entre las aves que dulcemente trinan de rama en rama; dulcemente también el bosque susurra y el río se desliza y murmura –más atrás, antes de la llegada de Jurucey con el avistamiento de los Gamelas, el río se quejaba– (Dias, ed. 2023, canto 1, v. 166). Los rayos del cielo se expanden dorando el ocaso; es el último sonido que muere, el último rayo (vv. 377-386), y el canto se

cierra con la certeza de que todo es incierto, una incertidumbre que anuncia, con seguridad, malos presagios:

Oh! Quantos! hão de ver a luz de novo
 E o romper d'alva, e os céus, e a natureza
 Risonha e fresca, – e os sons, e os ledos cantos
 Ouvir das aves tímidas no bosque
 Outra vez ao surgir da nova aurora?! (vv. 387-391)

El último verso denota una esperanza, pues uno de los atributos de la aurora es traer luz a la tierra, atributo positivo que también se encuentra en la *Eneida*: “Aurora interea mortalibus almam / extulerat referens opera atque labores” (Virgilio, trad. 2023, libro 11, vv. 182-183), pasaje que López y Pociña (2008, p. 148) utilizaron para ejemplificar el carácter de la esperanza en Virgilio.

El Canto Segundo se inicia al caer la noche, con una brisa leve y sutil que recorre la selva. Durante la noche reina en el bosque un silencio profundo y el poeta afirma: “Nem saberás tu como / Essa imagem da morte é triste e torva, / Se nunca, a sós contigo, a presentiste” (Dias, 2023, canto 2, vv. 4-6). Ingresamos con el poeta en el yermo, en las selvas donde el último sonido brama, en el extremo aliento que exhala la naturaleza al final del día; allí el pensamiento vuela incesante, del sonido al silencio, de la luz a las sombras, de la tierra sin flor al cielo sin astro. Todavía subsiste el recuerdo de un simulacro, de una débil luz que en alegre sarao despertaba en el extremo, pero que en el salón desierto gime y se apaga (Dias, ed. 2023, canto 2, vv. 8-16). Conducidos por el poeta, migramos del pasado – en los poblados de Itajuba, en el Canto Primero– y nos enfrentamos con el presente, cuando evoca el apogeo de las tribus timbiras; pero la voz ya no es la de quien participa de los acontecimientos, sino la de quien recuerda algo pasado, perdido.

Este retorno a un pasado pujante se sustenta en la filosofía del *buen salvaje*, pero esta figura es utópica y procede de una tradición mucho más antigua. Sus formulaciones más próximas se articulan en la *Utopía* de Thomas Moro; sus raíces más profundas, en la épica homérica. Frederico Lourenço (2009, pp. 23-24) compara la sociedad de la *Utopía* de Thomas

More con la de los Cíclopes en la *Odisea*: ambas estarían compuestas por hombres gigantes y asimismo antropófagos, que en efecto no se corresponden con los patrones fácticos conocidos. La ausencia de estructuración política de estas sociedades las convierte en una utopía paradójica: comunidades idealizadas que existen fuera de la ley y de la organización política; y ello se hace explícito en las palabras de Ulises cuando describe a los Cíclopes como una sociedad sin leyes ni asambleas, ajena al trabajo agrícola y organizada de forma individual y doméstica, donde cada cual impone su propia ley, sin vínculo político con los otros (Homero, trad. 2019, canto 9, vv. 106-115).

La mirada de Ulises, en cuanto viajero, funciona como una savia viva que asciende por el tronco de la tradición. Ese gesto de lectura –que lee al otro como una sociedad fuera de la ley y de la política– reaparece en Thomas Moro y se reactiva en el encuentro de los europeos con los americanos. Toda la tradición literaria americana, desde los primeros cronistas y viajeros hasta los poetas de la generación romántica, se encuentra impregnada por la savia del Ulises viajero.

Como ya hemos observado en otra ocasión (Grizoste, 2013, pp. 51-74), la literatura romántica no rompió con la lectura europea del indígena y del Nuevo Mundo, sino que acompañó su deconstrucción: el indígena no habla por sí mismo; es imaginado, inventado e idealizado o envilecido por el europeo. Los poetas –y entre ellos Gonçalves Dias– desplazan el *locus* del paraíso, proceden a una relectura y mantienen al indígena como símbolo nacional, pero siempre en el interior de una ideología heredada.

De esa presunta sociedad armoniosa, creada por los cronistas –sin soberano, fe, leyes ni principios regios–, Gonçalves Dias conservó únicamente la armonía social, descartando la supuesta inexistencia de fe, de leyes y de reyes. Sin embargo, deja entrever que, por más armoniosa que fuese su “América feliz”, estaba gobernada por héroes implacables como Itajuba, por hombres resentidos y sedientos de gloria como Icrá y por figuras pérfidas como Gurupema. Se trata de paradojas semejantes a las de Thomas Moro, que el autor no logró resolver en el interior de la narración: en *Utopía*, la sociedad más pacífica es también la más preparada

para la guerra, paradoja ya señalada por numerosos teóricos, entre ellos Skinner (1967, pp. 123-158).

Gonçalves Dias interpreta literalmente el sentido etimológico de utopía, que en rigor es el no-lugar. El poeta no nombra los espacios: no sabemos dónde tuvo lugar la batalla entre Icrá e Itajuba, ni tampoco dónde vivían los Gamelas y los Timbiras. Solo se menciona un lugar histórico –Alcântara (antigua Tapuitapera, ciudad situada en la margen occidental de la desembocadura del Mearim y al noroeste de San Luis)–, pero poco se dice de él, salvo que allí reinaron los franceses, hecho históricamente verificable. Sus personajes no son documentales; con la excepción de Cunhambebe y su grupo en *Os Timbiras*, fuera de este poema, el único personaje histórico que encontraremos en Gonçalves Dias será Tabira. Por lo demás, ¿qué se nos dice de los timbiras? Sabemos que habitaron en Marañon y en Piauí, pero no a través de Gonçalves Dias.

La ausencia de nombres históricos o de personajes verificables nunca fue un problema para la poesía épica tradicional. Frederico Lourenço (2009, p. 25) cuestionó la existencia misma de Ítaca. A diferencia de la *Iliada*, donde el poeta da muestras de conocer la región de la Tróade, el poeta de la *Odisea* se refiere a Ítaca como a un lugar imaginario sin haber estado nunca allí. Consciente de que el poeta es libre de crear su sociedad utópica, Gonçalves Dias concentra en los pueblos timbiras atributos culturales que encontramos en diversos pueblos americanos, de polo a polo; no es casual que el poema lleve por subtítulo “Poesía Americana”.

En ese lugar idealizado, el poeta sitúa tres poblados indígenas (Dias, ed. 2023, canto 2, vv. 17-18). La aldea timbira estaba hábilmente emplazada entre dos colinas y rodeada por la naturaleza tropical de exuberante florecimiento. Las hojas enrojecidas que tanto el castaño de cajú como el mango presentan en determinada estación funcionan como símiles de la sangre que pronto será derramada, y de aquí quizá provenga la primera analogía de la poesía brasileña entre el arco indígena y la forma singular del mango (canto 2, vv. 26-35). El *topos* épico de la naturaleza que sangra con el héroe es virgiliano. En el lamento por la muerte de Palante, el poeta compara al héroe caído con una flor de vivo color –el jacinto– que, al ser

cortada, se inclina y pierde su lozanía (Virgilio, trad. 2023, libro 11, vv. 68-71). Otro símil igualmente célebre es el de Euríalo, comparado con una flor cortada, cargada de rocío (libro 9, vv. 433-437); aquí, sí, aparece la flor enrojecida, la amapola abatida por la lluvia. Un símil de esta naturaleza era esperable en el poeta de las *Geórgicas* y las *Bucólicas*, como también resulta natural que el cantor de *Os Timbiras* haya asociado el arco con el mango. El dato curioso reside en la dualidad de las hojas enrojecidas: en el castaño de cajú, tras tornarse rojizas, caen; en el mango, por el contrario, las hojas rubras señalan la fase de brotación y, en ambos casos, la renovación. El símil funciona como prenuncio del Libro III: la América feliz está a punto de caer y, en su lugar, representado por una planta exógena, nacerá un remedo del Viejo Mundo que, en apariencia, aún es americano.

Gonçalves Dias (ed. 2023) observa mínimos detalles de la naturaleza, incluidos los musgos, los parásitos de matiz brillante y la usnea que estrellaba las palmeras (canto 2, vv. 37-38). Tampoco olvidó el árbol que ha sido símbolo de casi todos los países sudamericanos, el lapacho. Incluso construyó un símil a partir del lapacho, fabricando un dosel de cróceas flores, esto es, flores azafranadas (vv. 35-36), ya que estos árboles, durante la floración, se destacan entre los demás por sus matices singulares. El término latino *croceus* aparece varias veces en las *Geórgicas*, asociado a las flores, a los ciclos naturales, al vigor y a la transformación. Conviene señalar que *Os Timbiras* exige una descripción de la vegetación que no fue requerida por la *Eneida*; sin embargo, la inspiración de Gonçalves Dias sigue siendo la tradición virgiliana: la naturaleza está ampliamente representada en las *Bucólicas* y, en este caso, sobre todo en las *Geórgicas*. Al igual que Virgilio, Gonçalves Dias construye un catálogo natural de plantas en el que el color funciona también como principio poético. Una paradoja de este cuadro es que el poeta no utiliza el nombre “ipê” —que proviene del *tupí i'pé*, supuestamente más americano—, sino que prefiere *pau d'arco* (lapacho). Se trata de una originalidad de Gonçalves Dias, ausente en Virgilio, pues escribe desde un mundo colonial; aun así, el efecto antiepopéico del símil remite a la *Eneida*: el cuadro no sostiene un triunfo, sino que anticipa la caída.

En los versos siguientes, el poeta establece una comparación entre América y Europa (canto 2, vv. 39-47). Gonçalves Dias manifiesta su orgullo ante el hecho histórico de que las tierras de los timbiras nunca hayan sido pobladas por castillos, palacios, torres ni construcciones de granito o mármol. No era necesario poseer más que *rudas palhoças* (rústicas chozas), pues no habrían de tener más que un sol de vida. Se trata de un orgullo que opera como el negativo fotográfico del modelo europeo, un retrato de rasgo estoico de un pueblo que aceptaba la brevedad de la existencia y optaba por no dejar fortunas. La necesidad de acumular bienes materiales, de erigir construcciones monumentales que perduren en la posteridad, es lo que impulsa al hombre europeo; el americano no busca más que lo necesario para vivir el día. ¿Qué carencia podría afectarlo si ha de yacer antes del ocaso? Conocemos bien el origen del principio que evoca Gonçalves Dias, que es epicúreo:

[...] Tão bem a dor há de sentar-se
 E a morte revoar tão solta em gritos
 Ali, como nos átrios dos senhores.
 Tão bem a compaixão há de cobrir-se
 De dó, limpando as lágrimas do aflito.
 Incerteza voraz, tímida esp'rança,
 Desejo, inquietação também lá moram [...].
 (Dias, ed. 2023, canto 2, vv. 48-54)

La propensión a cantar al pueblo extinguido procede de la *Eneida*, donde también encontramos a Eneas desolado, envidiando a aquellos que murieron en Troya (Virgilio, trad. 2023, libro 1, vv. 94-96), pues sabe que todo esfuerzo humano es vano en la medida en que la muerte constituye el destino seguro. Por otra parte, los citados versos de *Os Timbiras* están claramente tomados de la *Oda* 1.4 de Horacio: “Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas / regumque turris” (Horacio, trad. 2007, libro 1, oda 4, vv. 13-14). En la *Eneida*, el sufrimiento se traduce en las dolorosas contradicciones de la condición humana tal como la percibe el propio Virgilio; vemos a Eneas en momentos ambiguos, temiendo la muerte en el mar y deseando haber muerto en Troya, porque así es el hombre (André, 1992, p. 69; Thomas, 1998, p. 275). Carlos André (1992, p. 49) recuerda la

repugnancia de los romanos ante el sacrificio humano y reflexiona sobre la repulsión que experimentaron frente a las víctimas de Octavio en la guerra de Perugia, así como ante Eneas, quien en un arrebato de furia sacrificó a guerreros enemigos. De igual modo, Gonçalves Dias no logra comprender el Imperio cuya fundación exigió la sangre de tantas gentes y que aún continuaba reclamándola. Por eso pone una pregunta en boca de los timbiras: ¿qué nos sobra a nosotros y qué les falta a ellos, los europeos?

La respuesta a esta pregunta se hallaba en Rousseau (2002, pp. 114-115), en su comparación entre europeos y americanos: en términos físicos, concluye que las comodidades inventadas por el hombre blanco lo colocaban en una posición inferior frente al americano, pues, en ausencia de dispositivos tecnológicos, estos se adaptaban a los medios naturales, mientras que la dependencia europea los forzaba a la búsqueda constante de nuevas provisiones. La visión de Rousseau sería, en principio, la reproducción de una perspectiva americana, si juzgamos veraces a los cronistas en el aspecto que destacaremos a continuación; sin embargo, no pueden descartarse las voces teológicas disfrazadas en boca del americano, ni las múltiples razones para desconfiar de los cronistas.

A diferencia de los cronistas, en *Os Timbiras* es el propio poeta quien asume y defiende el supuesto atraso tecnológico y de ingeniería indígena; el cuestionamiento se dirige exclusivamente a todo aquello que no era indígena, a todo lo que se había convertido en imitación de Europa (Dias, ed. 2023, canto 2, v. 55). Gonçalves Dias no se identifica como indígena, sino como su cantor, y su palabra aquí es la del “otro”, la de quien observa; por eso el poeta se incluye en la europeidad de la nación mediante el pronombre personal “nosotros” (v. 55). Es como si dijera: “no somos nosotros mejores; la incertidumbre y la inquietud están en todas partes”. Es el mismo poeta inquieto de *Meditação*, que no comprende por qué una clase era tan opresora, obligando a otra a la mayor de todas las esclavitudes.

En cuanto cantor de los Timbiras, el poeta-aedo solo puede cantar como timbira; pero, en cuanto sujeto histórico, Gonçalves Dias solo puede cantar desde la europeidad brasileña. El poema sostiene esa duplicidad sin

conciliación, convirtiendo el canto en un espacio de tránsito inestable entre el “nosotros” indígena y el “nosotros” brasileño. Este es, precisamente, el mismo paradójico principio que estructura la *Eneida*: un romano que canta al troyano vencido ora asumiendo su voz, ora dejando entrever el lugar histórico del vencedor. La diferencia es que, en Gonçalves Dias, este desgarró no se resuelve en una teleología fundacional, sino que permanece como fractura abierta. No es irrelevante que muchos críticos hayan visto en el lamento de los troyanos también el eco del sufrimiento de los pueblos vencidos por Roma, sobre todo de la propia Italia, incluida la experiencia de una guerra civil que afectó directamente a la generación de Virgilio. En este sentido, el troyano virgiliano no es solo el otro histórico, sino también el “romano” derrotado por Roma –desplazamiento que ayuda a comprender por qué la *Eneida* constituye el antecedente y el principal arquetipo de *Os Timbiras*–. Basta recordar a Eneas, al inicio de la *Eneida* (Virgilio, trad. 2023, libro 1, vv. 94-96), envidiando a los troyanos muertos, ejemplo claro de un romano que asume la voz del vencido antes de reinscribirse en el lugar del vencedor.

Esta duplicidad se desplaza con facilidad del plano de la enunciación al plano de la acción, en una tensión que atraviesa a los guerreros. Los timbiras permanecen reunidos aún en ausencia de Jatyr. Sin embargo, cuando se dispersan, ya no se percibe la misma euforia que cuando Itajuba había tocado el atronador *membi* (un tipo de flauta). Ahora se apartan en silencio, saliendo de las sombrías *tabas* (poblados), inmóviles como duros troncos; meditan y aguardan la guerra (Dias, ed. 2023, canto 2, vv. 56-60). La expresión melancólica y pesimista de los guerreros –que, en principio, deberían mostrarse eufóricos ante la posibilidad del combate, momento en que su valor es puesto a prueba y del que pueden salir gloriosos– contrasta con la información que solo el poeta conoce: “O encanto, os manitôs inda protegem, / Vela Tupã sobre ele” (vv. 61-62). Están abatidos, pero aún cuentan con la protección divina. Los manitus y Tupã² no los han

² Como se observa en el glosario de la edición anotada de *Os Timbiras* (Dias, 2023, pp. 97 y 104), “manit” o “manitou” proviene del algonquino. Roquette-Pinto afirma que Gonçalves Dias incurre aquí en cierta licencia etnográfica. En los primeros cantos, el poeta aclara en una nota que se trata de “una

abandonado; el cantor de la América infeliz todavía no puede quejarse, como en *Deprecação*, donde Tupã permanece vigilante, pero con un denso velo de plumas gentiles cubriéndose su rostro mientras su pueblo es entregado a la matanza.

Pero esto es cuestión de tiempo; aunque sepamos que cuentan con protección, también sabemos que no hay esperanza, porque desde el inicio el poeta ya nos lo ha dicho. En medio de este escenario aparece el Piaga (el chamán), que sale de la caverna con su ruidosa maraca para implorar la visita de Tupã durante la noche, con el fin de ahuyentar a los espíritus malignos y el poder de Añangá. Además, en su cántico, el indígena Croá nos revela que los males ya habían llegado a los tupinambás, pues Añangá había arrastrado estrechas *igaras* (un tipo de canoa hecha de un tronco) contra las corrientes (vv. 220-221).

El canto de Croá es una reelaboración de un poema anterior del propio Gonçalves Dias: *Deprecação*. Lo que en él se destaca es la responsabilidad exclusiva de Añangá por la destrucción de los indígenas, mientras que Tupã aparece como un dios que hace caso omiso de la protección de su pueblo. No sabemos a qué se imputa esa omisión y, en este sentido, el poema recuerda en buena medida al Libro de Job. “Anhangá impiedoso nos trouxe de longe / Os homens que o raio manejam cruentos” (Dias, ed. 1998, p. 114, vv. 9-10). Solo se sabe que el indígena, al igual que Job, no lo comprende: “Por que lhes concedes tão alta pujaça, / Se os raios de morte, que vibram, são teus?” (vv. 15-16). Aunque el canto de Croá, como su antecedente *Deprecação*, evoca claramente el Libro de Job, la estructura profunda del lamento es clásica: la interpelación trágica al dios silencioso, frecuente en la tragedia griega, se reitera en la *Eneida*. En Virgilio el héroe pregunta; el sufrimiento no se explica; los dioses actúan, pero no se justifican.

especie de penates que los indígenas veneraban; su desaparición auguraba calamidades para la tribu de la que hubiesen desertado”. En cuanto a Tupã, es el genio del trueno y del rayo, identificado por los jesuitas con Dios. Allí mismo, Gonçalves Dias lo define como un ente inmenso, incomprensible y genio del bien, mientras que Anhangá sería el genio del mal; ambos son comparados con Oromasdes y Arimán entre los persas.

En el canto de Croá, Orapacén, célebre tupinambá, llega a los dominios de los timbiras relatando prodigios en un lenguaje típico de Camões (ed. 2022, canto 4, octava 84, vv. 3-4 y 7; canto 7, octava 9, v. 2; canto 9, octava 53, v. 7), acerca de una raza extraña, tan blanca como el día naciente o semejante a la arena cándida y reluciente (Dias, ed. 2023, canto 2, v. 225). Esa raza, tan alba como el amanecer y blanca como la arena luminosa que las aguas de un arroyo lavan sin cesar, venía acompañada por el rayo, el trueno y el relámpago (vv. 223-228). Los guerreros de Orapacén habían encontrado un destino ingrato: sus poblados habían sido reducidos a cenizas y “[clamaban] vingança em vão contra os estranhos” (v. 231), quienes quizá huían ya de otros extraños, en castigo acaso de algún atroz delito (vv. 229-233). Mientras lamenta la suerte a la que su pueblo había quedado sometido, Orapacén, en fuga, grita el nombre del invasor —“Maír! Maír!”—, con el que los tupinambás llamaban a los franceses, para referirse a aquel que había llevado el terror a sus poblados y que reinaba desde Tapuitapera con indómita pujanza:

Ai! não viesse nunca às nossas tabas
O tapuia mendaz, que os bravos feitos
Narrava do Maír [...]. (vv. 239-241)

En *Deprecação*, el poeta no dice quiénes son aquellos que invaden América, y solo se nos permite saber que se trata de europeos; pero en esta ocasión identifica a los invasores: son franceses, y más adelante hablará también de holandeses, españoles y portugueses.

La desventura de los timbiras consistió en haber escuchado la voz de Orapacén, en haber recibido a aquellos que, huyendo de las acciones de los franceses, remontaban el río en estrechas *igaras*, pequeño prenuncio de la llegada de los europeos. Coincidentemente, el célebre tupinambá arrebató la mujer del cacique, y la pasión de Orapacén funciona como un prototipo invertido del entusiasmo portugués por la indígena brasileña. Itajuba los recibió porque la desdichada ciega lo había movido a compasión, y con prontitud auxiliaron a los extranjeros, librándolos de la vil dureza de su destino:

[...] dormem
Nas nossas redes, diligentes vamos
Colher-lhes frutos, – descansados folgamos
Nas nossas tabas: Itajuba mesmo
Ofrece abrigo ao palrador tapuia!
Hospedes são, nos diz; Tupã os manda:
Os filhos de Tupã serão bem-vindos,
Onde Itajuba impera! – Ai que não eram,
Nem filhos de Tupã, nem gratos hóspedes
Os vis que o rio, a custo, nos trouxera;
Antes dolosa resfriada serpe
Que ao nosso lar criou vida e peçonha. (vv. 246-257)

El canto de Croá está impregnado de tristeza, e Itajuba se asemeja a Tabira –descrito en el poema homónimo–, no solo por el aspecto guerrero, sino también por su condición de aquel que es traicionado por la hospitalidad. Si el canto de Croá es la voz del poeta que se deja oír a través del cantor indígena, el canto de la América infeliz, que veremos a continuación, es la voz del poeta que se oye a través del brasileño. Por un lado, Croá lamenta la muerte de Coema; por otro, en la canción de la América Infeliz, el poeta lamenta la muerte de todos los americanos y, más aún, deplora la formación y las condiciones en que se encontraba el Imperio del Brasil.

América infeliz y la caída de la utopía

La imagen de América se vuelve, en efecto, más evidente en el tercer canto, que se inicia con el verbo “ser” conjugado en pretérito imperfecto del indicativo, recordando que el Canto Segundo transcurrió íntegramente durante la noche y que, al término del Primero, el poeta lamentaba cuántos americanos no volverían a ver el crepúsculo. Bastan diecisiete versos para describir el amanecer; los 148 siguientes se dedican exclusivamente a la destrucción del paraíso americano.

García (1956, p. 39) observa que en el lirismo de Gonçalves Dias predomina el atardecer con una atmósfera catalizadora, ingenua y triste, y que la alborada, con su explosión de luz, aparece como un motivo casi

obsesivo, imagen recurrente tanto en su indianismo como en *Os Timbiras*. En este sentido, las últimas hojas del castaño de cajú caen en el segundo canto y las del mango brotan en su lugar al comienzo del tercero:

Era a hora em que a flor balança o cálix
 Aos doces beijos da serena brisa,
 Quando a ema soberba alteia o colo,
 Roçando apenas o matiz relvoso;
 Quando o sol vem doirando os altos montes,
 E as ledas aves á porfia trinam,
 E a verde coma dos frondosos cerros
 Move o perfume, que embalsama os ares;
 Quando a corrente meio oculta soa
 De sob o denso véu da parda névoa,
 Quando nos panos das mais brancas nuvens
 Desenha a aurora melindrosos quadros
 Gentis orlados com listões de fogo;
 Quando o vivo carmim do esbelto cáctus
 Refulge á medo abrilhantado esmalte,
 Doce poeira de aljofradas gotas,
 Ou pó subtil de pérolas desfeitas.
 (Dias, ed. 2023, canto 3, vv. 1-17)

Nacía el día, libando las dulces y risueñas mejillas de la aurora luminosa: “Era o canto e o perfume, a luz e a vida, / Uma só coisa e muitas” (vv. 21-22). Era el momento en que el poeta contempla el mejor rostro de la naturaleza, siempre distinto, cuadro antiguo visto por todos, pero que volvemos a mirar con placer (vv. 18-25). El poeta recuerda a Itajuba y a sus impávidos guerreros, y cuánto gustaban de contemplar el alba, cuando la luz nacía rosada o blanca en los cielos y los tímidos torrentes de luz herían oblicuos las cumbres de los montes (vv. 26-33). Ese amanecer no se restringe a un día astronómico; cuando el poeta se pregunta cuántos volverían a ver el romper del alba (vv. 387-391), confunde el surgimiento de una nueva raza como un proceso orgánico, pues para él las naciones nacen, progresan y mueren, como se lee en *Meditação* (Dias, ed. 1998, cap. 1, ap. 6, v.5). Así, muchos americanos no participarían de ese nuevo amanecer porque sucumbirían al precio que exige el contacto entre dos

civilizaciones tan singulares. Y cuando el poeta constata esa verdad, concluye con profunda angustia: el indígena está muerto, y su descendiente –el mestizo– no es capaz de luchar; por el contrario, se entrega al ocio y se ríe de su propia vileza (Dias, ed. 2023, canto 3, v. 12).

Fue Jaguar quien fundó aquellos tres poblados; crecieron gigantescos como los cedros en las selvas y, al prolongar sus sombras a lo lejos en los valles, su copa filtraba los abrasadores rayos del sol (vv. 34-39). Esas áureas poblaciones, que fueron como cedros gigantes de la corriente empedrada, yacen hoy como fósiles sobre la tierra endurecida que hombres y naciones sepultaron en su inmenso seno (vv. 40-45), imagen que remite de modo evidente a la *Eneida*, sobre todo al Libro II, donde Troya aparece como una ciudad-cadáver, reducida a ruinas y cenizas: “fuimus Troes, fuit Ilium” (Virgilio, trad. 2023, libro 2, v. 325), espacio consumido por el fuego y sepultado en el pasado: “ubique luctus, ubique pavor et plurima mortis imago” (v. 369). La referencia al seno en *Os Timbiras* se vincula también con el hecho de que los indígenas sepultaban a sus muertos en grandes vasijas convexas, colocándolos dentro en cuclillas, con las rodillas recogidas contra el pecho.

El poema en prosa inconcluso *Meditação* hace una iluminadora comparación entre los indígenas y el porvenir del Imperio del Brasil. Para el poeta, el pasado era el oráculo de la nación, pues solo él podía revelar el futuro. El principio es virgiliano: en la *Eneida* 6, Eneas solo conoce el destino de Roma al descender al reino de los muertos para escuchar a Anquises. Cuando Gonçalves Dias se enfrentó a la formación de la patria, sintió una aguda angustia, porque la anomalía social que percibía hacía que las pagodas de China, la piedra druídica en medio de los bosques galos e incluso las inscripciones de los indígenas en la superficie lisa de las rocas del Japurá³, que se consideraban una expresión cultural imperfecta,

³ Estudios arqueológicos posteriores confirmaron la sofisticación técnica y simbólica de culturas precolombinas amazónicas, en especial en la Isla de Marajó, donde se han identificado aterros monumentales e incluso islas artificiales, en ocasiones con forma zoomórfica –como el célebre aterro en forma de yacaré descrito por Magalhães (1876, II, p. 27). Estos vestigios ayudan a comprender por qué Gonçalves Dias pudo comparar las

resultaran más bellas que los edificios sin expresión ni sentimiento del Imperio (Dias, ed. 1998, capítulo 1, ap. 5, v. 13).

El Imperio era percibido por el poeta como un vasto dominio ocupado por ciudades, villas y aldeas semejantes a árboles raquíticos plantados en medio de desiertos infructuosos. Estas ciudades tenían calles tortuosas, estrechas y mal empedradas; sus casas eran bajas, feas y carentes de elegancia; los palacios, desprovistos de pompa y grandeza; y los ríos, obstruidos por troncos arrancados, eran surcados por balsas de una marina pobre (ap. 4, vv.3–7). Este criterio que valora las tumbas, los ritos y los memoriales arcaicos en detrimento de cualquier ostentación arquitectónica es también virgiliano. Los sepulcros y los altares troyanos son pobres, portátiles, pero cargados de sentido –“sacra suosque tibi commendat Troia Penates” (Virgilio, trad. 2023, libro 2, v. 747)–. En efecto, Virgilio opta por no cantar Roma como ciudad presente, sino como promesa dolorosa y ambigua jamás plenamente cumplida; Gonçalves Dias, por su parte, elige el pasado como promesa perdida y el presente como frustración consumada.

Para Lévi-Strauss (1988, p. 136), una diferencia entre Europa y América puede observarse en las ciudades momificadas del Viejo Mundo y en las urbes nacientes del Nuevo. De algún modo, puede decirse que Gonçalves Dias, tras dejar Coimbra con sus tradiciones milenarias, echó en falta monumentos en las urbes nacientes que sirvieran de testimonio para las generaciones futuras. La principal razón, para el poeta, residía en la anomalía social de un Imperio compuesto por cuatro grupos distribuidos en dos posiciones estructurales: ocupación y ociosidad. Los ocupados –es decir, los grupos plenamente integrados al funcionamiento del Imperio– eran los blancos, poseedores del estatuto jurídico y del derecho al mando, y los negros esclavizados, privados por ello de las condiciones para desarrollar una relación libre con el trabajo y con las artes; los ociosos, excluidos de la economía imperial organizada, eran los indígenas relegados

inscripciones indígenas con los grandes monumentos simbólicos de otras civilizaciones antiguas, relativizando la idea de “imperfección” que les era atribuida.

a la selva y los mestizos, que no pertenecían a ninguna de las categorías sociales (Grizoste, 2013, p. 60). *Meditação* plantea una cuestión: ¿cómo una nación tan joven se convirtió tan pronto en una anomalía social? La fractura reaparece poco antes del canto de la América infeliz. Pero, una vez más, el poeta naufraga y no logra resolver el problema.

En términos de T. S. Eliot (1962) y su diferenciación de tres voces poéticas (p. 117), el pasaje alterna la voz íntima, la voz pública y la voz dramática del poeta, superponiéndolas en el lamento de la América infeliz. En primer lugar, en su propia voz, el poeta manifiesta su descontento, en versos que recuerdan *Meditação*:

– [...] Chame-lhe progresso
Quem do extermínio secular se ufana;
Eu modesto cantor do povo extinto
Chorarei nos vastíssimos sepulcros,
Que vão do mar aos Andes, e do Prata
Ao largo e doce mar das Amazonas.
Alli me sentarei meditabundo
Em sítio, onde não oiçam meus ouvidos
Os sons frequentes d'Europeus machados
Por mãos de escravos Afros manejados:
Nem veja as matas arrasar, e os troncos,
D'onde chorando a preciosa goma,
Resina virtuosa e grato incenso
A nossa incúria grande eterno asselam;
Em sítio onde os meus olhos não descubram
Triste arremedo de longínquas terras.
Aos crimes dos nações Deos não perdoa;
Do pai aos filhos e do filho aos netos,
Por que um deles de todo apague a culpa,
Virá correndo a maldição – continua,
Como fuzis de uma cadeia eterna.
Virão nas nossas festas mais solenes
Miríadas de sombras miserandas
Escarnecendo, secar o nosso orgulho
De nação; mas nação que tem por base
Os frios ossos da nação senhora,

E por cimento a cinza profanada
Dos mortos, amassada aos pés de escravos.
Não me deslumbra a luz da velha Europa;
Há-de apagar-se, mas que a inunde agora:
E nós!... sucamos leite mau na infância,
Foi corrompido o ar que respiramos,
Havemos de acabar talvez primeiro.
(Dias, ed. 2023, canto 3, vv. 45-77)

La primera voz, la del poeta hablándose a sí mismo, se encuentra en los versos 45-60 del canto 3 de *Os Timbiras*; luego, en una segunda voz, se dirige al Imperio del Brasil en los versos siguientes (vv. 61-77). Pero la tercera voz permanece latente a lo largo de todo el pasaje, especialmente entre los versos 45-148 del canto 3, cuando el poeta se entrega por completo a la reflexión iniciada en *Meditação*, acerca de la ciudad sombría y silenciosa que se erguía soberbia como la palmera de la llanura aluvial entre los arbustos mal nacidos (Dias, ed. 1998, cap. 3, ap. 6, v. 3).

Sin mayor rodeo, los versos 73 y 74 constituyen un préstamo sistemático de Alexandre Herculano (1998, pp. 97-98), quien habla de un Portugal que talla su propia mortaja para que su cadáver pueda descender al sepulcro. Gonçalves Dias coincide en que todo es viejo en Europa, que toda ella habrá de morir; pero ese optimismo respecto de América no lo convence. En *Meditação* alberga serias dudas sobre ese Brasil prometedor y, nuevamente, en los versos 75-77 del canto 3 de *Os Timbiras*, asume el temor de que, por haber sido mal alimentado, Brasil termine por derrumbarse antes que Portugal, pues es natural que en la infancia los cuerpos sean más susceptibles a las enfermedades. Este lamento no debe leerse como una simple recusación de Europa, sino como la formulación épica de una paradoja: América solo puede narrarse a sí misma mediante categorías heredadas de la tradición europea que la violentó.

La herencia de la culpa y la duración del castigo constituyen un motivo central tanto en la *Eneida* como en *Os Timbiras*. Tras la caída de Troya, el sufrimiento de Eneas no se extingue, del mismo modo que la fundación del Imperio brasileño nace marcada por una culpa que no se resuelve. Ambos poemas cantan el origen, pero dejan abierta la herida. Después de

constatar el Nuevo Mundo como un triste remedo –que no se consuma ni en Europa, ni en África, ni siquiera en la antigua América–, el poeta recuerda que antaño, en este continente, existió un pueblo feliz. En ese punto, el canto ya no pertenece ni al cantor indígena ni al cantor brasileño, sino a una voz épica desplazada, que asume la herencia de Virgilio solo para negarle la promesa final de la fundación.

Si, en la tradición luso-brasileña anterior al Imperio, Thomás António dos Santos Silva exaltó el cetro lusitano por extenderse sobre dos mundos, el viejo y el nuevo (Silva, ed. 2018, canto 1, vv. 38-51), y Santa Rita Durão (ed. 2011) lo siguió con la misma afirmación en *Caramuru* (canto 1, octava 8, v. 4), *Os Timbiras* lamenta que América haya sido hallada por los europeos. Pero el poeta cristiano –que abre el poema invocando la “cruz de Cristo”– ve en ese antiguo encubrimiento una obra del Creador; y, en contraste con el inicio del poema, la ambigüedad de Tupã con su denso velo en *Deprecação* se renueva en el canto, con una diferencia: el dios permanece en silencio, pero el poeta posee una respuesta para la destrucción:

América infeliz! – que bem sabia,
Quem te criou tão bela e tão sozinha,
Dos teus destinos maus! Grande e sublime
Corres de polo a polo entre os dois mares
Máximos do globo: anos da infância
Contavas tu por séculos! que vida
Não fora a tua na sação das flores!
Que majestosos frutos, na velhice,
Não deras tu, filha melhor do Eterno;
América infeliz, já tão ditosa
Antes que o mar e os ventos não trouxessem
A nós o ferro e os cascavéis da Europa?!
Velho tutor e avaro cobiçou-te,
Desvalida pupila, a herança pingue
E o brilho e os dotes da sem par beleza!
Cedeste, fraca; e entrelaçaste os anos
Da mocidade em flor – às cãs e à vida
Do velho, que já pende e já declina

Do leito conjugal imerecido
Á campa, onde talvez cuida encontrar-te!
(Dias, ed. 2023, canto 3, vv. 78-97)

La savia de este canto se encuentra en el libro II de la *Eneida*. Virgilio nos presenta a Troya como una ciudad violada, reducida a ruinas, traicionada por su propia confianza, destruida por fuerzas llegadas del mar. En *Os Timbiras*, el mar y los vientos trajeron el hierro; en la *Eneida*, los griegos arribaron por mar con el fuego y el hierro que consumieron la ciudad. La imagen de la invasión marítima es estructuralmente idéntica. Ambos textos evocan un tiempo perdido en el tiempo, arrasado por el fuego y el hierro: de un lado, el héroe se lamenta –“Fuimus Troes, fuit Ilium” (Virgilio, trad. 2023, libro 2, v. 325) –; del otro, la América antes dichosa deviene infeliz (Dias, ed. 2023, canto 3, vv. 77-78). En ambos casos, una falsa promesa de alianza: América, figurada como la desvalida pupila seducida hacia un matrimonio con un viejo tutor, la Europa; y Troya ante el presente griego, en la creencia de que los griegos habían partido (Virgilio, trad. 2023, libro 2, vv. 234-235). En ambos casos, un signo ambiguo es interpretado erróneamente como promesa de salvación.

No sorprende, por tanto, que la crítica moderna haya reconocido en este canto una dimensión de lamento civilizatorio que lo aproxima al modelo virgiliano. Ackermann (1964) describe el canto de la América infeliz como una “sentida queja sobre la destrucción de las selvas y la esclavización de sus habitantes”, una protesta que llega a convertirse en maldición contra “la luz de la vieja Europa” (p. 133), de la cual el propio poeta afirma no dejarse deslumbrar. En ninguna otra ocasión Gonçalves Dias habría expresado de manera tan manifiesta la identificación subjetiva de su persona con el pueblo aborigen, una protesta que, según Ackermann, se prolonga, por así decirlo, hasta la actualidad.

Este lamento, sin embargo, no se construye únicamente como denuncia histórica, sino como elaboración estética del sufrimiento. El retrato de América deriva también de los placeres de la imaginación del poeta, pues se funda en la visión concreta y en la percepción de objetos exteriores. Tales placeres, como sostiene Addison (2002, p. 49), proceden, sin

excepción, de la contemplación de lo grande, lo bello o lo extraordinario. Para Addison, la imaginación se presta tanto al dolor como al placer, lo que explica la belleza de la Eneida en escenas de refinada conmiseración (pp. 95-98). Consciente de ello, en otro pasaje Gonçalves Dias hablará de un cuadro horriblemente bello, como en el instante en que Itajuba alzó el cuerpo escuálido de Icrá (Dias, ed. 2023, canto 1, v. 147).

Para William Bryant (1965, pp. 216-217), la poesía más bella es aquella que encuentra su apoyo más firme en el sentimiento; y, si es verdaderamente bella, constituye la forma más elevada del sentido. En la Antigüedad, Horacio (ed. 2006) sostenía en el *Ars Poetica* (vv. 99-100) que no basta con que los poemas sean bellos: es necesario que conmuevan y que conduzcan el espíritu del oyente allí donde el poeta desee. La belleza de *Meditação* y, por consiguiente, del canto de la América infeliz, se debe a la intensidad del sentimiento del poeta al reflexionar sobre la sociedad que había existido antes y después en el Imperio. Lo cierto es que el poeta, que dejó Marañon a los catorce años, experimentó un profundo impacto al regresar de Europa a los veintiuno y encontrar un triste remedo, con instituciones frágiles y destinadas al fracaso. Así vio a América, con su juventud entrelazada con la impasibilidad del otro, perdiendo así su lozanía y su futuro idílico (Oliveira, 2006, p. 147). De esa mala unión entre Europa y América se formó la patria, heredera de una maldición secular que no expía los crímenes de sus ancestros europeos. Por eso, el vate predice que aparecerán, flotando como “miríadas de sombras miserandas”, para burlarse de sus solemnidades y secar el orgullo de la nación. ¿Qué crímenes? Aquellos que la deshonoran, expresados de manera manifiesta en los versos que evocan tanto la ceniza profanada de los indígenas como la esclavitud y la frialdad del hombre blanco. Tal como en Virgilio (trad. 2023) la maldición de Dido (libro 4, vv. 622-629) proyecta guerras futuras, también aquí el origen de la nación nace bajo el signo de una culpa que no se extingue.

Ahora bien, a diferencia de *Deprecação*, donde el indígena no sabe qué ha sucedido ni por qué Tupã mantiene el rostro cubierto por un denso velo de plumas, en *Os Timbiras* aparece la cuota de responsabilidad indígena, pues hizo aquello que ningún pueblo europeo o africano podía hacer.

Como dice Calmon (1948, p. 59), la poesía de Gonçalves Dias está impregnada de un pesimismo que estalla en lamento y recriminación:

Tu, filho de Jaguar, guerreiro ilustre,
E os teus, de que então vos ocupáveis,
Quando nós vossos mares alinhadas
As naus de Holanda, os galeões de Espanha,
As fragatas de França, e as caravelas
E portuguesas naus se abalroavam,
Retalhando entre si vosso domínio,
Qual se vosso não fora? Ardía o prélio,
Fervia o mar em fogo a meia-noite,
Nuvem de espesso fumo condensado
Toldava astros e céus; e o mar e os montes
Acordavam rugindo aos sons troantes
Da insólita peleja! – Vós, guerreiros,
Vós, que fazíeis, quando a espavorida,
Fera bravia procurava asilo
Nas fundas matas, e na praia o monstro
Marinho, a quem o mar, já não seguro
Reparo contra a força e indústria humana,
Lançava alheio e pavido na areia?
Agudas setas, validos tacapes
Fabricavam talvez!... ai não... capelas,
Capelas enastravam para ornato
Do vencedor; – grinaldas penduravam
Dos alindados tetos, por que vissem
Os forasteiros, que os paternos ossos
Deixando atrás, sem manitôs vagavam,
Os filhos de Tupã como os hospedam
Na terra, a que Tupã não dera ferros!
(Dias, ed. 2023, canto 3, vv. 98-125)

Los versos 110 a 116 constituyen claras reelaboraciones de versos de *O Canto do Piaga*, ya que en ambos poemas se menciona un monstruo marino. Gonçalves Dias no fue antilusitano, sino antieuropeo. En los versos citados habla de las naves de Holanda, de los galeones de España, de las fragatas de Francia que, junto con las carabelas de los portugueses, se

repartieron entre sí los dominios indígenas –idea formulada por primera vez en *Meditação*, (Dias, ed. 1998, cap. 3, ap. 2, v.2)–. Sin embargo, se advierte que la América infeliz se restringe a Brasil, tanto que Pinto (1928, p. 11) define *Os Timbiras* como un poema más americano que propiamente brasileño, aunque el poeta no mencione ningún Mayflower, sino únicamente los tipos de embarcaciones correspondientes a los países que ocuparon por algún tiempo el territorio brasileño. El pasaje nos remite también a la *Eneida*, en particular al episodio en que el caballo es introducido en la ciudad (Virgilio, trad. 2023, libro 2, vv. 234-235); y, más aún, al relato de Sinón, cuya falsa narración persuade a los troyanos a acoger el instrumento de su propia destrucción. Cuando el griego declara “quo gemitu conversi animi, compressus et omnis / impetus” (libro 2, vv. 73-74), se evidencia que Troya no cae únicamente por la fuerza del hierro, sino por la confianza concedida al extranjero, es decir, por mano troyana. Del mismo modo, en *Os Timbiras*, la hospitalidad ofrecida a aquellos que sin *manitus* vagaban reproduce estructuralmente el error troyano: la ruina nace del acogimiento del impostor.

La tragedia troyana no se produjo sin advertencia: Laocoonte ya había clamado “quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis” libro 2, v. 49), pero su voz fue sofocada. La ruina nace, por tanto, no solo de la astucia del invasor, sino de la negativa a escuchar la advertencia. De manera análoga, la tragedia en *Os Timbiras* tampoco se consume sin aviso: el relato de Orapacén, al narrar la acción de los franceses (Dias, ed. 2023, canto 2, vv. 220-238), funciona como voz de alerta, ignorada en nombre de una hospitalidad imprudente –hospitalidad imprudente reiterada, pues el tupinambá no trae únicamente la noticia, sino también la muerte de Coema (nombre que, no por azar, significa aurora), en una suerte de presagio de lo que estaba por venir–. Este episodio establece un paralelo estructural con el clamor inútil de Laocoonte ante el caballo de madera en la *Eneida*.

El poema de Virgilio revela una verdad severa: el fundador de Roma pierde la patria, los compañeros y los familiares, y se convierte en errante en busca de una tierra prometida; Troya está extinguida, borrada para siempre. De modo análogo, Gonçalves Dias declara que los timbiras fueron

exterminados y muestra cómo fueron borrados: no solo por vía de la guerra, según los gritos de Orapacén, sino también por su exceso de hospitalidad hacia los extranjeros. Maravillados por las herramientas europeas, los indígenas olvidaron fabricar garrotes y flechas para combatirlos; en cambio, comenzaron a erigir capillas para agasajar a los visitantes (canto 3, vv. 118-120). Y las capillas funcionan aquí como una sinécdoque (Pinto, 1935, p. 193). Por otra parte, la mención de las capillas remite al inicio del poema, cuando el poeta afirma que los piadosos brazos de la Cruz de Cristo habían sido abiertos sobre la tierra (Dias, ed. 2023, canto 1, vv. 3-4). ¿Abiertos por quién? Por los reyes de la tierra, persuadidos por los sacerdotes europeos, que naturalmente dirigieron la construcción de esas capillas.

¿Habrá espacio para nuevas utopías?

Roma nació de la fusión de la sangre troyana con la sangre itálica, fusión, cabe decir, profundamente ambigua, que culmina en la muerte de Turno y en la ruptura del compromiso entre el rútilo y la latina Lavinia; Brasil, por su parte, nace de la mezcla del americano, el europeo y el africano. He aquí, por tanto, la cuestión: ¿cuál era la verdadera América infeliz que el poeta lamentaba? ¿Aquella civilización armoniosa que convivía con sus vecinos, incluso en batallas igualmente armoniosas —en el sentido de que esas guerras dignificaban la existencia indígena, pues preferían morir en combate antes que vivir una vida mezquina (Dias, ed. 1998, cap. 3, ap. 1, vv.11-14), como se advierte en la muerte de Icrá ante Itajuba (Dias, ed. 2023, canto 1, vv. 52-60)—? ¿O la anomalía social que el poeta denuncia en Meditação?

En verdad, este elogio del estoicismo de los llamados salvajes debe interpretarse como algo más que una crítica a la codicia europea, porque al atravesar esa transmutación utópica el lugar antes ocupado por la supuesta civilización armoniosa termina siendo reocupado por otra civilización joven, atravesada por el lamento de Gonçalves Dias, que se inscribe en su propia condición de mestizo, tan intensamente lamentada en la voz femenina del poeta en el poema Marabá.

La América infeliz, destinada a la muerte, nace de una lectura de la organización social del Imperio, que inquieta al poeta en *Meditação* y que continúa flotando en *Os Timbiras*. Si en Virgilio la fusión fue concebida como un destino violento, en Gonçalves Dias aparece como una herencia mal resuelta y, por ello mismo, próxima a derrumbar el Imperio. En este mismo sentido, la angustia de Gonçalves se asemeja notablemente a la de Virgilio: al mirar a Eneas, vio a un hombre derrotado y desfallecido que abandona Troya para fundar Roma, figura comparable a las miríadas de sombras del Brasil (canto 3, vv. 66-72). El pasado de Roma, así como el pasado de América, está cimentado con las cenizas de los héroes que perecieron en el campo de batalla, de un pueblo sepultado para siempre y, con ellos, sus virtudes.

El indígena padeció inocente y una inmensa multitud paga inocentemente por el legado recibido de sus antepasados. La *Eneida* muestra la crueldad de Júpiter, la crueldad de la vida, pero no ofrece ningún punto explícito que permita analizar sus motivos, que no pueden conocerse ni explicarse, pues se sitúan más allá de nuestra comprensión (West, 1998, p. 315). *Os Timbiras*, y en particular el canto de la América infeliz, exhiben esa misma crueldad de la vida. En *Deprecação*, Tupã no logra contemplar la matanza de sus hijos; ya en *Os Timbiras*, primero aparece todavía velando por ellos (Dias, ed. 2023, canto 2, vv. 61-62), el chamán surge e implora que acuda a la tribu en sueños (canto 2, vv. 83-87), pero cuando Itajuba confunde a los extranjeros con hijos de Tupã (canto 2, vv. 251-254), la ruina se vuelve inevitable y el dios ya no puede protegerlos. Entonces el poeta cristiano adopta otro rostro: sugiere que los indígenas no veneraron a sus dioses como debían (canto 3, vv. 558-593), después de haber hecho más de lo que la hospitalidad exige (canto 3, vv. 98-125), y concluye que “*Não decide Tupã humanos casos*” (canto 4, v. 342). A diferencia de la *Eneida*, donde el designio divino permanece insondable pero eficaz, en *Os Timbiras* el silencio del dios se convierte en responsabilidad histórica: no es Tupã quien falla, sino los hombres.

Sin embargo, Gonçalves Dias no sabe con claridad cómo las cosas podrían haber sucedido de otro modo. Como se lee en *Meditação*, deseaba que los indígenas relegados al interior fueran evangelizados, esperaba su

participación en la vida política del país (Dias, ed. 1998, cap. 3, ap. 5, vv. 20-26) y afirmaba incluso que “somos todos irmãos [... e] a nossa causa é a mesma” (ap. 5, v. 22). Pero en *Os Timbiras* esa fraternidad se revela insostenible. En verdad, aun si la América feliz hubiese sido rescatada, resultaría incompatible con el Imperio; y por eso murió, porque fue considerada todavía más débil que las ya frágiles instituciones imperiales. De ahí que *Os Timbiras* funcione como una profecía del fin del Imperio, de manera sutil y alternativa respecto de *Meditação*. La América feliz y el Imperio no podían cohabitar el mismo espacio.

Os Timbiras se asemeja a la *Eneida* porque en ella no hay nostos (significado en español), sino únicamente nostalgia. En la *Odisea*, Ulises lloró ante la corte de Alcínoo al oír el canto de Demódoco, pero está regresando a casa. Eneas también lloró, esta vez ante la evocación de la guerra de Troya en las pinturas de un templo en Cartago, pues sabía que nunca volvería a ver su patria – y cabe decir que se trata de una forma de narrar la historia más moderna que la de la *Odisea*, mediada por la pintura, recurso que no podía emplearse en *Os Timbiras*. Así, el canto de Croá recurre al estilo homérico, el narrativo, pero con cadencia virgiliana. Itajuba, al escuchar el canto de Croá, revive el dolor de haber perdido a su amada por la audacia de un huésped. En cambio, el canto de la América infeliz surge de la boca del poeta, pues Croá ya no existe.

Al final de la *Eneida*, la vida se disipa indignata, en un gesto de protesta. Según André (1992, pp. 70-71), Eneas no fue capaz de quebrar la cadena de destrucción: no supo cimentar en la vida la civilización naciente, sino que la fundó sobre el odio y la muerte. Así es como Gonçalves Dias identificó al Imperio: fundado en el odio y en la muerte, erigido sobre los huesos fríos de la nación señorial, sobre la ceniza profanada de los muertos, amasada bajo los pies de los esclavos (Dias, ed. 2023, canto 3, vv. 69-72). Las cenizas –símil profundamente virgiliano– reaparecen también en el romanticismo europeo, como en *Atala* de François-René de Chateaubriand, donde los indígenas infortunados vagan por los desiertos del Nuevo Mundo llevando consigo las cenizas de sus antepasados.

Gonçalves Dias, al igual que Virgilio, no logra comprender el precio de la fundación de una nueva raza. En la Eneida asistimos a un nacimiento precedido por la muerte, del mismo modo que en Os Timbiras. El poema concluye en la incertidumbre, que encierra la propia indeterminación de las ideas encadenadas. Más allá de la imagen poética, la invasión de América existió. Gonçalves Dias vivió en una sociedad profundamente estratificada, en una época en que Brasil no solo era uno de los mayores practicantes de la esclavitud, sino también uno de los más reacios a su abolición, cuando esta comenzaba a ser rechazada por otras naciones. El poeta intenta vislumbrar el futuro de la nación –futuro que él mismo jamás verá–, pero debe mirar hacia el pasado, hacia un pasado que tampoco presencié. Aun así, parecía percibir el olor de esas cenizas amasadas bajo los pies de los esclavos; todavía podía imaginar esas huestes huyendo por el inhóspito sertón mientras una multitud de africanos, mezclados con europeos, invadía el litoral. En su angustia, lamentaba no poder entrever un porvenir auspicioso, pues la sociedad estaba excesivamente estratificada y el poder concentrado en manos de una minoría opresora.

El retrato de la América infeliz constituye la reconstrucción de un mito. Gonçalves Dias lamenta la destrucción de ese paraíso, y nadie podrá afirmar que no estuviera ya perdido para siempre. Por otro lado, el canto constituye una contradicción sin precedentes que desafió la creencia auspiciosa que los europeos depositaban en Brasil. Mientras, del otro lado del océano, Alexandre Herculano (1998, p. 97) calificaba a Portugal de viejo, decadente y transitorio, y afirmaba que Brasil era joven y lleno de vida, para Gonçalves Dias el Imperio estaba destinado a desaparecer junto con los huesos de la nación señorial, al precio de haberse convertido en un mero remedo de ella. Ese pesimismo era una exhortación al Imperio para que reflexionara sobre el paraíso destruido y la anomalía social surgida en su lugar, un pecado cuya continuidad algún día tendría que ser interrumpida (Grizoste, 2013, p. 314). El vaticinio de Os Timbiras (Dias, ed. 2023, canto 3, v. 77), acerca de la imposibilidad de permanencia del Imperio, se confirmó históricamente un año y medio después de la ley que abolió la esclavitud (Grizoste, 2013, pp. 86-87).

Si la Eneida concluye con una fundación aún ensangrentada y suspendida en la muerte de Turno, Os Timbiras termina con una comparación entre el poder de la luz en medio de las tinieblas y el relámpago que, en la noche oscura, irrumpe y desaparece súbitamente. Ambos poemas regresan a un ámbito de oscuridad, escenario en el que Gurupema aparece extraviado en busca del malhechor que había lanzado una flecha al brazo de Jurucey, el mensajero de los Timbiras –error imperdonable–. Así, el poema se cierra con el pesimismo del último verso: “ninguém foi, ninguém sabe, mas todos viram” (Dias, ed. 2023, canto 4, v. 522).

Referencias

- Ackermann, F. (1964). *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*. (Trad. E. Schaden). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura.
- Addison, J. (2002). *Os prazeres da imaginação*. (Trad. A. Sousa et al.). Lisboa: Colibri/CEAUL.
- André, C. A. (1992). Morte e vida na Eneida. En W. de Medeiros, C. A. André y V. S. Pereira (Eds.), *A Eneida em contraluz* (pp. 23-75). Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- Bryant, W. C. (1965). Lectures on Poetry. En Ch. Norman (Ed.), *Poets on poetry* (pp. 212-249). New York, London: The Free Press.
- Calmon, P. (1948). O símbolo indianista de Gonçalves Dias. En *Gonçalves Dias: Conferências realizadas na Academia Brasileira de Letras* (pp. 53-61). Rio de Janeiro: A Academia.
- Camões, L. de (2022). *Os Lusíadas*. Dois Irmãos.
- Carvalho, T. de (2008). *Epopéia e anti-epopéia: De Virgílio a Alegre*. Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Chateaubriand, F.-R. (1972). *Atala. René*. (Trad. V. Godinho). Lisboa: Verbo.
- Dias, A. G. (1998). *Poesia e prosa completas*. (Ed. A. Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar. (Orig. 1847 y 1868).
- Dias, A. G. (2023). *Os Timbiras: Poema americano*. (Ed. W. Grizoste). São Luís: IGHM. (Orig. 1857).
- D'Évreux, Y. (1929). *Viagem ao Norte do Brasil (1613–1614)*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro.
- Durão, S. R. (2011). *Caramuru*. São Paulo: Martin Claret.
- Eliot, T. S. (1962). *Ensaio de Doutrina Crítica*. (Trad. F. Moser). Lisboa: Guimarães.
- Gama, B. da (1996). O Uruguai. En I. Teixeira (Ed.), *Obras poéticas de Basílio da Gama* (pp. 189-241). São Paulo: Edusp.
- Garcia, O. M. (1956). *Luz e fogo no lirismo de Gonçalves Dias*. Rio de Janeiro: Livraria São José.
- Gillis, D. (1983). *Eros and Death in the Aeneid*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

- Grizoste, W. F. (2013). *Os Timbiras: Os paradoxos antiépicos da Ilíada Brasileira*. [Tesis de doctorado, Universidade de Coimbra]. Dissertations & Theses A&I. <https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/24181/1/Os%20Timbiras.%20Os%20paradoxos%20anti%C3%A9picos%20da%20Il%C3%ADada%20Brasileira.pdf>
- Herculano, A. (1998). Futuro literário de Portugal e do Brasil. En G. Dias, *Poesia e prosa completas* (pp. 97-100). Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Homero. (2019). *Odisea* (Trad. de Pedro C. Tapia Zúñiga). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Horacio. (2006). *Arte poética y otros textos de teoría y crítica literarias* (Ed. de Manuel Mañas Núñez). Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Horacio. (2007). *Odas*. (Trad. de Vicente Cristóbal López). Madrid: Gredos.
- Lévi-Strauss, C. (1988). *Tristes trópicos* (Trad. de Noelia Bastard). Barcelona: Paidós.
- López, A. y Pociña, A. (2008). A aurora e o sol na poesia épica latina clássica. En M. do C. Fialho, J. d'Encarnação y J. Alvar (Coords.), *O Sol Greco-Romano* (pp. 145-159). Coimbra, Madrid: Universidade de Coimbra / Universidad Carlos III.
- Lourenço, F. (2009). Utopia e distopia no imaginário homérico. En M. de F. Silva (Coord.), *Utopia e distopia* (pp. 21-25). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Magalhães, C. (1876). *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma.
- Moro, T. (2009). *Utopía*. (Trad. José Luís Galimidi). Buenos Aires: Colihue.
- Oliveira, A. P. de (2006). A utopia indianista de Gonçalves Dias. *DLCV*, 4(1), 141-155. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/7494/4560>
- Pinto, M. de S. (1928). *O indianismo na poesia brasileira*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Rousseau, J.J. (2002). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. En *Discurso sobre las ciencias y las artes; Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres; El contrato social* (pp. 53-174). Madrid: LIBSA.
- Silva, T. A. S. (2018). *Braziliada*. (Reimpresión facsimilar). Forgotten Books. (Original de 1815).
- Skinner, Q. (1967). Sir Thomas More's Utopia and the Language of Renaissance Humanism. En A. Padgen (Ed.), *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe* (pp. 123-158). Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, R. F. (1998). The isolation of Turnus (*Aeneid*, book 12). En H-P. Stahl (Ed.), *Vergil's Aeneid: Augustan Epic and Political Context* (pp. 271-302). London: Duckworth.
- Virgilio (2023). *Eneida*. (Trad. Dulce Estefanía). Bahía Blanca: Edions.
- West, D. (1998). The End and the Meaning (Aen. 12.791-842). En H-P. Stahl (Ed.), *Vergil's Aeneid: Augustan Epic and Political Context* (pp. 303-318). London: Duckworth

Nación y populismo: la recepción de *Antígona* en obras del teatro argentino y brasileño de los años '50

Nation and Populism: The Reception of Antigone in Argentine and Brazilian Plays of the 1950s



Brenda López Saiz

Universidad de Chile

brelopez@uchile.cl

Recibido: 03/04/2026. Aceptado: 24/05/2026.

Resumen

En este artículo se analiza la recepción de *Antígona* de Sófocles en *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal y *Pedreira das Almas* de Jorge Andrade, para proponer que las obras efectúan transformaciones semejantes de la tragedia, las cuales obedecen al imaginario populista que subyace a ambas. Para dar cuenta de ello, el artículo aborda primero aspectos políticos e ideológicos de sus contextos y las ideas centrales del populismo propuestas por el historiador Loris Zanatta. A continuación, se aborda sintéticamente el conflicto dramático planteado en la tragedia de Sófocles y algunas dimensiones de su desarrollo, para luego realizar un estudio comparado de las transformaciones del conflicto de la tragedia que se opera en ambas obras y que constituyen la expresión dramática del núcleo central de ideas del populismo.

Palabras clave: Antígona, recepción clásica, Antígona Vélez, Pedreira das Almas

Abstract

This article analyzes the reception of Sophocles' *Antigone* in Leopoldo Marechal's *Antígona Vélez* and Jorge Andrade's *Pedreira das Almas*, to argue that these works carry out similar transformations of the tragedy, which stem from the populist imagination underlying both. To account for this, the article first addresses the political and ideological aspects of their contexts and the central ideas of populism proposed by historian Loris Zanatta. Next, it addresses the main aspects of the dramatic conflict presented in Sophocles' tragedy and some dimensions of its development, followed by a comparative study of the transformations of the tragic conflict in both plays, showing how they express the core ideas of populism.

Key words: Antigone, classical reception, Antígona Vélez, Pedreira das Almas

Antígona Vélez y Pedreira das Almas: la reelaboración de Antígona desde una visión populista de la nación

Antígona Vélez del argentino Leopoldo Marechal y *Pedreira das Almas* del brasileño Jorge Andrade son dos recepciones de *Antígona* de Sófocles que fueron representadas por primera vez en sus respectivos países durante la década de 1950. Como la mayor parte de las reelaboraciones de esa tragedia griega, ellas retoman y transforman los elementos centrales de su argumento: la prohibición del rito fúnebre del “traidor” por parte de la autoridad, la insumisión de su hermana y el conflicto que se desarrolla a partir de ese enfrentamiento. En este artículo, proponemos que ambas obras sudamericanas presentan semejanzas en las transformaciones que operan sobre esos elementos y que a ellas subyacen ideas fundamentales del imaginario populista.

Dichas semejanzas se explican, por una parte, por ciertos elementos comunes a sus respectivos contextos de producción, que mencionaremos un poco más adelante. Por otra, ellas pueden ser vinculadas a una de las características del populismo propuesta por Loris Zanatta (2014). Para el autor, que estudia el fenómeno desde un punto de vista histórico cultural, el populismo es una “visión del mundo” o “imaginario”, “generalmente implícito”, cuyo núcleo de ideas centrales conecta con el sustrato católico común al “espacio histórico heterogéneo y variable” asociado a la cultura latina, a la cual pertenecen ambos países sudamericanos a partir de la experiencia colonial (p. 13). Dichas ideas, trasplantadas a la esfera política y social y secularizadas, permean una diversidad de manifestaciones aparentemente distintas que, sin embargo, comparten “un conjunto de valores y preceptos” y “un tipo de aproximación a la política y al orden social” (p. 74). Desde esa perspectiva, el populismo se encuentra en fenómenos tan diversos como “los gobiernos fascistas y corporativistas, en los movimientos radicales y revolucionarios, en las agrupaciones étnico-nacionalistas, en los regímenes nacionalistas de tipo socialista, en los partidos ‘moderados’, o bien en los partidos radicales” (pp. 72-73).

De acuerdo con el historiador, el núcleo de ideas definitorias del populismo tiene como base la concepción de las sociedades humanas como “organismos naturales comparables al cuerpo humano”, idea que a su vez implica la subordinación de las partes al todo, es decir, del individuo a la colectividad o, en el decir de Zanatta, “al plano colectivo que los trasciende” (p. 7). De ello se desprende la concepción de la colectividad o “pueblo”, en el lenguaje característico de muchos fenómenos populistas, como “conjunto unitario e indivisible” (p. 7), homogéneo y carente de discordancias, en el que “el individuo se confunde con el todo” (p. 26). Dicha colectividad no constituye una comunidad política producto de una “asociación voluntaria de individuos iguales” cuya convivencia es regulada por leyes e instituciones a partir de instancias de participación, discusión y decisión, sino que se presenta como una comunidad apolítica, “formada por la historia y la identidad esculpidas en piedra”, cuyo origen y unidad reside en el pasado y a la vez se asocia a un destino común que de él emana (p. 27). Por ello, plantea Zanatta (2014), “se puede decir que el populismo ‘esencializa’ a su pueblo, inventándole una historia y un destino común que preceden a su transformación en comunidad política y que prescinden de ella” (p. 28), cuyos miembros “están destinados a moverse al unísono en la consecución de un mismo fin [...]. Algo tan grande que vale la pena renunciar a la propia individualidad en su nombre” (p. 111). Esa homogeneidad y unidad en torno a un pasado y destino común se asocian frecuentemente, a su vez, a una visión maniquea que define a la colectividad a partir de su oposición con el otro y que concibe las relaciones sociales “como campo de batalla entre el bien y el mal, entre los amigos y los enemigos, sin compromiso alguno posible” (p. 36). Finalmente, el populismo tiende a presentarse asociado a la figura de un líder que establece una relación de identificación con la colectividad, base a su vez de la identidad homogénea y común (p. 37).

En el caso de *Antígona Vélez*, la conexión con el imaginario populista se vincula a la relación estrecha entre la obra, su autor y el gobierno peronista. Leopoldo Marechal participó primero en la dictadura militar que llegó al poder mediante un golpe de Estado en 1943, y luego en el movimiento que llevó a Juan Domingo Perón al poder en 1946, en cuyo

gobierno también ejerció cargos. La participación de Marechal en ambos movimientos y gobiernos, a su vez, es producto de su adhesión al catolicismo nacionalista durante la década de 1930, movimiento que, como ha planteado convincentemente Zanatta (1996, 1999, 2009), provee de base ideológica al gobierno militar de 1943 y de algunas de sus ideas centrales al peronismo, las cuales, a su vez, expresan claramente su carácter populista¹. Entre ellas, se cuentan la visión orgánica, esencialista y apolítica de la nación, que se tradujo en la presentación del gobierno peronista como realización y “recuperación” de la nación mediante la construcción de la “nueva Argentina”; la valoración de la “unidad” como atributo principal de esta y el corporativismo y la “justicia social” como vías para alcanzarla en el plano social; la presentación del líder como encarnación de la nación y la progresiva concentración de los poderes en la figura de Perón; y la consideración de los opositores como enemigos y su exclusión de la “patria”². *Antígona Vélez* fue presentada el 25 de mayo en la temporada oficial del Teatro Cervantes como parte del programa cultural del gobierno y en celebración de la primera fecha de independencia de la Argentina³ y, como veremos, integra en su estructura dramática y en la transformación de *Antígona* una serie de estas ideas.

A diferencia de la obra argentina, *Pedreira das Almas* no es producto de la adhesión de su autor a un proyecto político específico. Proponemos leerla, sin embargo, a la luz de procesos y de una ideología político-cultural que se desarrollan en Brasil desde 1930 y que, con transformaciones, aún continúan vigentes en 1957 y 1958, años de creación y primer estreno de la obra. Mota y López (2009) categorizan los distintos gobiernos que se suceden entre 1930 y 1964 como la “era Vargas”, en alusión a la influencia que ejerció la figura de Getúlio Vargas sobre la política brasileña incluso

¹ Varias de las ideas definitorias del populismo consideradas aquí coinciden con ideas propias de movimientos nacionalistas, y en particular con el catolicismo nacionalista. Entre ellas, se cuentan la visión orgánica y esencialista de la nación, la subordinación del individuo que de ella se desprende, y la visión maniquea de la sociedad.

² Al respecto, véase Zanatta (1999), Sigal y Verón (1986) y Altamirano (2004).

³ Acerca de la relevancia de la fecha y del estreno de la obra, véase Fradinger (2023, pp. 82-83).

después de su suicidio en 1954, influencia que se manifiesta en la continuidad del carácter populista durante esa época, a pesar de los cambios históricos. Ambos historiadores dividen ese largo periodo en tres fases: en las dos primeras detenta el poder Vargas, primero mediante un gobierno republicano entre 1930 y 1937 (la *República Nova*) y luego mediante la dictadura del *Estado Novo* entre 1937 y 1945. En esas fases, los gobiernos de Vargas exhiben varias características comunes con el peronismo, entre las que se cuentan la adhesión a los fascismos europeos, las políticas antiliberales, la promoción del corporativismo y la aproximación de los sindicatos al Estado, las reformas sociales desde la óptica de la “justicia social”, contraria a las ideas de izquierda, y una visión esencialista de la nacionalidad. En el plano cultural, es ese un periodo de gran efervescencia en el que, bajo el fomento estatal impulsado por Gustavo Capanema, ministro de Educación y Salud durante once años, creadores e intelectuales de diversas disciplinas se abocan a la reflexión sobre la identidad nacional y a la creación de una “identidad nacional moderna”. Dicho impulso aún continúa vigente en la década de 1950, periodo que, en la clasificación de Mota y López (2009), se enmarca en la fase de la “República populista” que va desde 1946 a 1964, en la que se suceden gobiernos elegidos democráticamente. Entre 1946 y 1954 gobiernan primero Eurico Dutra, ex ministro de Guerra de Vargas y luego el propio Vargas, elegido democráticamente en 1950. En 1958, año del estreno de la obra por el Teatro Brasileiro de Comedia en São Paulo, Juscelino Kubitschek gobierna hace dos años a la cabeza de un programa político nacional-desarrollista que encuentra su expresión más elocuente y espectacular en la creación de la nueva capital moderna: Brasilia. Tanto el estreno de la obra por parte de la principal compañía teatral del periodo, como toda la obra de Jorge Andrade y la actividad teatral que se desarrolla a lo largo de esa década, se concentran en la creación de un “teatro nacional brasileiro”, esfuerzo que se enmarca en el clima político y cultural mencionado. Es a la luz de ese contexto que es posible comprender la presencia en su obra de ideas del imaginario populista que analizaremos a continuación. Pero antes de eso, para poder apreciar las transformaciones

que se operan sobre la tragedia de Sófocles a partir de ellos, veremos sintéticamente aspectos centrales del conflicto que *Antígona* presenta.

El conflicto en *Antígona*

La tragedia de Sófocles inicia con la presentación del conflicto que será desarrollado a lo largo de la obra: en el prólogo, vemos la decisión de Antígona ante el recién promulgado edicto de Creonte, el cual prohíbe dar sepultura a su hermano Polinices por haber traicionado a su polis atacándola con un ejército enemigo. Ante él, la respuesta del personaje es categórica: un *philos* debe ser tratado como tal por parte de sus *philoí*, trato que incluye la realización de ritos fúnebres exigidos por la piedad religiosa, deber al que Antígona no está dispuesta a renunciar. Pocos versos después, al inicio del primer episodio, se presenta la posición de Creonte, quien en su discurso ante el coro de ciudadanos plantea que el interés y el bien de la *polis* están por sobre los vínculos familiares y que, de acuerdo con ese principio, él ha decidido castigar a uno de sus sobrinos, Polinices, y honrar al que murió defendiendo su *polis*, Eteocles.

Dichas posiciones deben ser comprendidas a la luz de lo que ha sido planteado con respecto a la significación del vínculo de *philia* en la Atenas del periodo. Como ha sido ampliamente desarrollado por la crítica, el término *philia* –a menudo traducido como amistad o amor– posee tradicionalmente una significación en tanto noción relacional que designa un vínculo fundamental en la sociedad griega, el cual establece un conjunto de deberes recíprocos entre quienes están unidos por él⁴. Si bien puede darse entre personas que no poseen parentesco, es la familia la unidad donde este existe de modo indefectible o, para ser más precisos, el *oikos* (traducido generalmente como hogar), unidad básica de la sociedad ateniense que incluye a los miembros de la familia extendida y a los esclavos. La noción se define, además, en complementariedad con su opuesto: la enemistad, relación que se establece con todo aquel que dañe

⁴ Al respecto, véase Goldhill (1986, pp. 79-106), Blundell (1989) y Cairns (2016, pp. 93-114).

a un *philos* y que se resume en el mandato moral tradicional que prescribe tratar bien a los *philoí* y dañar a los *echthroi* (enemigos)⁵.

Tal como ha sido planteado por diversos críticos, *Antígona* puede ser leída justamente como una obra en que se problematiza dicho vínculo que ha sido fundamental en la definición del rol social del individuo desde el periodo arcaico, en un momento en que, a mediados del siglo V a.C., las transformaciones sociales e ideológicas asociadas al desarrollo de la democracia y del imperialismo ateniense provocan tensiones y cambios en las definiciones tradicionales de la identidad y la colectividad. Como plantea Goldhill (1986),

[...] in fifth-century Athens, as we will see, it is a term closely involved with the development of a civic discourse, precisely because of the shifting of a person's sense of position in society and the shifting of relationships in the development of the fifth-century polis. (p. 82)

Esa problematización se advierte desde un inicio —de modo implícito en las palabras de Antígona y explícito en el discurso de Creonte—, pues el conflicto entre las posiciones de ambos personajes se plantea como una disputa por la jerarquía de los valores vigentes en la sociedad y por la definición de la *philia*. Para Antígona, la *philia* consanguínea que se adquiere por nacimiento es inmodificable y posee un valor absoluto: Polinices es un *philos* y merece el trato acorde, independientemente de lo que haya hecho en el ámbito cívico. Esa visión se expresa tempranamente en sus afirmaciones frente a Ismene, cuando describe la prohibición de Creonte a partir de la oposición entre *philos* y *echthros*: Polinices, un *philos*, recibe en cambio trato propio de un enemigo: “¿O es que no te das cuenta de que contra nuestros seres queridos se acercan desgracias propias de enemigos?” (Sófocles, trad. 1981, vv. 9-10) —ἢ σε λανθάνει / πρὸς τοὺς

⁵ En griego, φιλεῖν φίλους, εχθαρεῖν ἐχθρούς (Goldhill, 1986, p. 83). El término *echthros* es usado predominantemente para designar enemistad personal, en su relación complementaria con el vínculo de *philia*. Si bien en ocasiones también es utilizado para referirse a un enemigo político-militar, el término que usualmente designa esa noción es *polemios*. Debido a su significación específica y sin equivalente en el español, mantenemos ambos términos (*philos* y *ekhthros*) en griego.

φίλους στείχοντα τῶν ἐχθρῶν κακά (Sófocles, ed. 1999, vv. 9-10)⁶–, y se reitera en sus planteamientos a lo largo de toda la obra, en los que el vocabulario asociado a la *philia* entendida en esos términos es constante. Creonte, en cambio, explícitamente fundamenta su decisión a partir de una jerarquización que no solo antepone el interés de la *polis* al vínculo y los intereses de la *philia* familiar, sino que lo plantea como requisito para la preservación de dicho vínculo, relativizándolo: quien, como Polinices, no exhibe la conducta cívica apropiada y atenta contra su *polis*, pierde su condición de *philos* (vv. 187-188) y se transforma en enemigo. Dado que Polinices es su sobrino y que él, en tanto pariente varón más cercano vivo, tendría el deber de rendirle ritos fúnebres⁷, la promulgación del edicto que pronuncia se presenta como acto que ejemplarmente exhibe el cumplimiento de esos principios por parte del nuevo gobernante. Al mismo tiempo, así como el vínculo de *philia* familiar no es absoluto y puede ser cancelado dependiendo de la conducta cívica, Creonte concibe a la *polis* como base de un vínculo de *philia* entre sus miembros, el cual se establece a partir del trabajo conjunto en pos de la colectividad. Mientras para Antígona “se nace” *philos*, tal como plantea Blundell (1989) con respecto a los versos 189-190 proferidos por Creonte,

His choice of words is telling –for him *philoí* are made, not born (188, 190). He declares that his decree is “brother” to his principles (192), showing that for him “brotherliness [...] is a harmony between political ideals and practice” (Seale 86). (p. 118)

La disputa irreconciliable por la jerarquía de los valores, la definición de la *philia* y la relación entre el ámbito cívico y el familiar se expresan de manera concisa en los famosos aforismos que ambos profieren en el debate en que, durante el segundo episodio, enfrentan sus posiciones

⁶ Esos versos pueden ser también traducidos como “no has visto los males infligidos por enemigos que se acercan contra nuestros *philoí*”. Si bien la traducción citada, de Assela Alamillo (Sófocles, trad. 1981), revela más explícitamente la inmutabilidad del vínculo de *philia* para Antígona, esta segunda traducción, como plantea Blundell (1989), también se integra en la dinámica de “ayudar a los amigos/parientes y dañar a los enemigos” (p. 107). Polinices no ha dejado de ser un *philos* tras atacar la ciudad y matar a su hermano, y todo aquel que lo dañe es un enemigo (en este caso, su tío Creonte).

⁷ Al respecto, véase Blundell (1989, p. 118) y Sourvinou-Inwood (1989, p. 140).

previamente delineadas por separado: un *echthros* nunca es un *philos*, ni siquiera tras la muerte, estoca Creonte en el verso 522, definiendo a Polinices como enemigo a partir de su conducta cívica: οὔτοι ποθ' οὐχθρός, οὐδ' ὅταν θάνῃ, φίλος (Sófocles, ed. 1999, v. 522). La respuesta de Antígona, en cambio, sintetiza su concepción de la *philia*: οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφλεῖν ἔφυν (v. 523)⁸. Traducido usualmente al español como “no nací para compartir el odio, sino el amor”, a la luz de la significación de la *philia* que hemos revisado hasta aquí, el aforismo expresa la condición absoluta del vínculo de *philia* consanguíneo compartido por nacimiento, y de los deberes imprescriptibles que se le asocian. Es en ese enfrentamiento, asimismo, que pasa a ocupar un primer plano en la argumentación de Antígona la mención a las “leyes no escritas” (ἄγραπτα νόμῳ) de los dioses (vv. 454-455) en que basa su conducta, las que contraponen al edicto (κήρυγμα) (v. 454) de Creonte.

Tras ese enfrentamiento, los episodios siguientes se centran en el cuestionamiento de las decisiones de Creonte por parte de Hemón y de Tiresias, quien finalmente suscita el cambio de Creonte al informar sobre las señales de la disconformidad divina ante ellas y de las consecuencias funestas que estas tendrán para sus familiares. En el plano de las acciones, la obra concluye así presentando como erróneas la prohibición de los ritos fúnebres y la condena a Antígona de morir encerrada en una cueva: aquel que atribuyó a los dioses concordancia con su jerarquía valórica, debe finalmente reconocer la prohibición del rito fúnebre como un error que atenta contra lo que los dioses demandan. Por otra parte, si bien no hay ninguna condena explícita a su infravaloración del vínculo de *philia* familiar, el final de la obra pareciera sancionar su conducta de manera contundente, con un Creonte que acaba reconociendo su relevancia ante la muerte de su hijo Hemón y su esposa Eurídice. En la resolución del

⁸ Los verbos usados en el aforismo de Antígona no aparecen en ningún otro texto conservado. Como plantea Griffith en su Comentario al texto griego, “Antigone coins special terms to describe her own φύσις and its inextricable involvement in ‘family’” (Sófocles, ed. 1999, Comentario, pp. 211-212). Lloyd-Jones intenta acercarse a la significación que hemos estado analizando mediante la siguiente traducción: “I have no enemies by birth, but I have friends by birth” (Sófocles, ed. y trad. 1994, v. 522).

conflicto, de esa manera, Creonte experimenta una transformación, reconociendo su error y padeciendo sus consecuencias. Antígona, en cambio, mantiene su posición inalterada y cumple su promesa de enfrentar la muerte por su causa (vv. 72, 97).

Ese final aparentemente resolutivo, sin embargo, se vuelve más complejo si tenemos en consideración otras dimensiones de la estructura dramática, como la caracterización de Antígona y Creonte a través de los discursos que estos profieren en sus interacciones. Prueba de ello es la diversidad de interpretaciones a las que la obra ha dado lugar y, en particular, los juicios, en algunos casos incluso opuestos, acerca de los actos y posiciones de ambos personajes protagónicos. Tal como plantea Griffith en su Introducción,

In the modern era, hundreds of books and articles have discussed the degree to which Kreon, or Ant., or both, should be held responsible for the deaths of Ant., Haimon, and Eurydike, and what we should learn from their catastrophe. No consensus has emerged. (Sófocles, ed. 1999, Introducción, p. 28)

No pocos intérpretes, sobre todo de los dos primeros tercios del siglo XX, juzgaron la conducta de Creonte como totalmente negativa, considerándolo como un tirano impío, y la de Antígona como un ejemplo incuestionable de virtud en su defensa de las “leyes divinas”. Más recientemente, en cambio, en el intento de interpretar la obra a partir de lo que sabemos de las concepciones y prácticas culturales del periodo, en un influyente artículo, Sourvinou-Inwood (1989) postuló que es la conducta de Antígona la que reviste connotaciones completamente negativas, al transgredir normas de género y valores cívicos centrales de la Atenas del periodo. En otra tendencia crítica relevante durante el siglo XX, en la saga de la lectura hegeliana de la obra, el conflicto fue interpretado como el enfrentamiento entre dos posiciones simultáneamente legítimas y erradas en la defensa unilateral que los personajes hacen de ellas, cuya resolución radicaría en una síntesis de ambas (Lardinois, 2012, p. 61). Y si bien esa diversidad de lecturas por sí sola es muestra de la complejidad con que la obra de Sófocles desarrolla dramáticamente el conflicto, en las últimas cuatro décadas ha predominado una importante línea de

interpretación centrada justamente en la ambigüedad y las contradicciones que es posible reconocer en la conducta de ambos personajes, las cuales dificultan ver una oposición maniquea entre ellos y una resolución clara e inequívoca del conflicto.

Sea cual sea la interpretación que demos al final (considerando a Creonte, Antígona o a ambos responsables de la catástrofe; a Creonte dotado de razón en su ideología cívica —muy cercana a lo que parece haber sido la ideología democrática según otras fuentes del periodo—, pero equivocado en el castigo a Polínices y/o en la forma en que ejerce el poder; o bien a Antígona correcta con respecto a las exigencias de la piedad, tal como ha sido refrendado por Tiresias, pero solo parcialmente correcta o incluso incorrecta en la manera de enfrentar la situación), la obra pareciera no cerrar con la ratificación de la supremacía absoluta de la *polis*. En *Antígona Vélez y Pedreira das Almas*, como veremos, se produce lo contrario: todos los actos individuales y los vínculos personales se orientan hacia la realización de una colectividad futura, en un cierre que deja poco margen de dudas al respecto.

Antígona Vélez y Pedreira das Almas: la lucha por la colectividad futura

En *Antígona Vélez y Pedreira das Almas*, las acciones dramáticas se sitúan en el siglo XIX y se asocian a sucesos históricos reales, ocurridos durante el periodo inicial de “construcción” de las nuevas naciones independientes. En el caso argentino, las acciones representan la lucha entre criollos e indígenas en el territorio de la pampa, sin precisar una fecha exacta. La crítica ha tendido a postular que los sucesos aluden a las campañas militares de conquista emprendidas por el Estado argentino contra la población indígena de grandes extensiones de la región de la pampa y de la Patagonia en el último cuarto del siglo XIX⁹. Recientemente, sin embargo, Moira Fradinger (2023) ha hecho notar que en los programas

⁹ Véase, por ejemplo, Maturo (1999) y Biglieri (2016). Véase Fradinger (2023) para una revisión más específica de las distintas localizaciones temporales atribuidas a la obra (p. 69).

entregados en el estreno de la obra se precisaba que el acontecer transcurre en 1920, es decir, en los años inmediatamente posteriores a la independencia (p. 68). En la obra brasileña, las acciones ocurren en una antigua ciudad de piedra localizada en una montaña de Minas Gerais, cuyo nombre (Pedreira das Almas) es ficticio, pero cuyas características la aproximan a São Tomé das Letras, ciudad desde la cual partieron los antepasados del dramaturgo en dirección a São Paulo (Sant'Anna, 1997, p. 45). Las acciones transcurren durante la rebelión liberal ocurrida en Minas y São Paulo en 1842, en un momento de decadencia económica de la región debido al agotamiento de las minas de oro que habían sido fuente de gran riqueza el siglo anterior.

Además de esa similitud, las dos obras comparten una transformación semejante del argumento de la tragedia de Sófocles: mientras en ella las acciones dramáticas ocurren después del conflicto bélico que amenazó a la *polis* de Tebas—siendo este un antecedente fundamental—, en las dos obras latinoamericanas el enfrentamiento no ha concluido y tanto la prohibición del rito fúnebre como la insumisión del personaje femenino se integran en su desarrollo. En ambas, lo que está en juego en ese enfrentamiento es el destino de la colectividad futura, aún inexistente como tal en el presente dramático y amenazada por fuerzas que se oponen a su conformación. Dado que las dos obras sitúan las acciones en el pasado histórico, ese horizonte futuro avizorado en su acontecer se orienta hacia el presente de producción y recepción de las obras a mediados del siglo XX.

En *Antígona Vélez*, la lucha es librada por los habitantes de la hacienda La Postrera, quienes se defienden de los ataques de los “pampas”. Al igual que en la tragedia de Sófocles, dos hermanos han muerto enfrentados uno contra otro: Martín Vélez (Eteocles) defendiendo La Postrera, Ignacio Vélez (Polinices) atacándola junto con los indígenas, a quienes se ha unido abandonando su hogar. Ante esos sucesos, Facundo Galván, capataz encargado de la hacienda tras la muerte de Luis Vélez, ocurrida “sableando

a los infieles” (Marechal, 1970, cuadro 1, p. 12)¹⁰, prohíbe el entierro de Ignacio y decreta que su cuerpo permanezca abandonado fuera de la hacienda. Si bien las acciones de la obra inician una vez ocurrido ese enfrentamiento, a lo largo de todo el acontecer dramático los habitantes de La Postrera esperan un nuevo ataque de los habitantes de la pampa, en lo que constituye una segunda línea de acciones que se desarrolla de manera coordinada con la línea principal, centrada en los actos de *Antígona*. La espera de ese ataque inminente y el cadáver expuesto en el exterior, a su vez, configuran dos espacios dramáticos: el espacio de la hacienda representado en escena y el exterior amenazante, avistado desde la loma donde se localiza La Postrera. En esa lucha, ambos espacios adquieren un complejo valor semántico: en un nivel explícito, La Postrera es un mundo cristiano, donde los honores que se le rinden a Martín Vélez se realizan bajo el signo de la cruz, y la vida de sus habitantes se dedica a “jinetear un potro” y a “manejar un sable contra la chusma del sur y un arado contra la tierra sin espigas” (cuadro 1, p. 12), resguardando ese que se presenta como un bastión de civilización, “una punta de lanza metida en el desierto”, confín tras el cual “no hay una espiga ni una rosa” (cuadro III, p. 29). El mundo externo, en cambio, es caracterizado con cualidades que lo asocian a la barbarie: sus habitantes son “infieles”, comen a sus yeguas crudas a la espera del ataque (cuadro 1, p. 12), y se ciernen sobre la hacienda para “robar hembras y caballos” (cuadro 2, p. 22). En un segundo nivel implícito, que emerge al leer *Antígona Vélez* en el marco de la producción previa de Marechal, es posible reconocer motivos literarios desarrollados en obras anteriores para configurar mundos modélicos que materializan una visión cristiana de la existencia. Mediante ellos, el espacio de La Postrera se presenta como un mundo donde el “bien” se hace efectivo en la tierra, esto es, un mundo en el que los hombres viven su existencia terrena teniendo como fin el reino de Dios. El espacio externo, en cambio, se constituye como el reverso negativo dominado por el “mal”, es decir, privado del bien que es Dios, al haber hecho del mundo terreno el

¹⁰ Todas las citas de *Antígona Vélez* corresponden a esta edición. En adelante, nos limitaremos a indicar en el texto el número de cuadro y de página entre paréntesis.

fin último de su existencia, entregándose a la tentación engañosa de los sentidos¹¹. A medida que avanzan las acciones, la defensa de La Postrema se asocia a un objetivo que no es la sola supervivencia inmediata, sino la preservación de ese espacio en tanto germen de un mundo futuro libre de amenazas y sufrimiento.

Es en ese marco que se integran tanto la prohibición del entierro como su contravención por parte de Antígona Vélez: de modo similar a la tragedia, la traición del hermano a su tierra de origen no es para ella razón suficiente para privarlo del rito fúnebre y, en los dos primeros cuadros, el amor fraterno aparece como móvil principal para desafiar la orden, en una versión que enfatiza el vínculo afectivo y, por supuesto, carece de las connotaciones del vínculo de *philia* griega antes revisadas. Asimismo, la orden de Galván sigue de cerca el móvil esgrimido por Creonte, anteponiendo el bien y la salvación de la colectividad al vínculo familiar y afectivo. La persistencia de la lucha y las connotaciones que esta posee, sin embargo, representan una transformación que será central en el desarrollo del conflicto: por una parte, como veremos más adelante, el lugar en que yace el cuerpo del hermano posee una significación fundamental, pues la ejecución del rito requerirá que Antígona se interne en el mundo externo antes descrito, experiencia que alterará radicalmente su comprensión de la situación. Por otra, la finalidad trascendente que la lucha en curso posee para toda la colectividad incide decisivamente en la transformación completa del desarrollo y la resolución del conflicto que revisaremos en el próximo apartado.

En *Pedreira das Almas*, el enfrentamiento en curso se presenta como parte de un argumento dramático que sigue menos de cerca los sucesos básicos de la tragedia, tanto que en el primer cuadro del primer acto nada permite aún prever una relación con *Antígona*. Las acciones centrales se desarrollan en torno al personaje de Gabriel, joven que ha participado en la rebelión y que, junto a su novia y prima Mariana, lidera a un grupo de habitantes que planean migrar a la meseta paulista en busca de una mejor

¹¹ Véase un desarrollo más detallado del tema en López Saiz (2016 y 2020).

vida. En el inicio, Gabriel llega a Pedreira huyendo, perseguido por el ejército tras la derrota de la rebelión. En su encuentro con Mariana durante el primer cuadro del primer acto, Gabriel le comunica que su hermano Martiniano ha sido apresado pero no corre peligro, por lo que ambos planean la partida inminente y vislumbran el futuro de libertad y prosperidad que les espera en las nuevas tierras. A dicho propósito se opone, sin embargo, Urbana, madre de Mariana y Martiniano y matriarca que ejerce liderazgo sobre la comunidad de Pedreira, para quien la migración constituye una traición a la ciudad de origen y a los antepasados que la construyeron con su esfuerzo en el trabajo de las minas. Asimismo, la inminente partida hacia el nuevo mundo se ve amenazada por las tropas realistas que se aproximan a Pedreira en busca de Gabriel, quien se esconde en una de las numerosas cuevas que rodean la ciudad, producto de la explotación minera en la montaña. Tras ser descubierto por Urbana, Mariana ruega a su madre no delatar su localización, prometiendo a cambio renunciar al matrimonio con Gabriel y permanecer en Pedreira. Hasta aquí, no pareciera haber conexión alguna con la tragedia de Sófocles, pero la vinculación con *Antígona* no tarda en aparecer: en el segundo cuadro del primer acto, llega el delegado de policía Vasconcelos al mando de tropas, trayendo preso a Martiniano, hijo de Urbana, y exigiendo al pueblo de Pedreira que revele el paradero de Gabriel. Urbana, fiel al acuerdo prometido a Mariana, mantiene silencio y, ante la amenaza de Vasconcelos de castigar a todos los hombres de Pedreira si nadie habla, asume ser la única que conoce el lugar donde se esconde el rebelde. Ello da pie a que el delegado intente presionarla ofreciendo la libertad de Martiniano a cambio de la delación; Martiniano implora a su madre que guarde silencio y, viéndola titubear, se lanza a correr gritando: “Huye Gabriel” (Andrade, 2008, p. 95)¹². Ante eso, sorprendentemente un soldado dispara a Martiniano y este, agonizante, suplica una vez más a su madre que guarde silencio. El delegado prohíbe entonces que los habitantes de la ciudad salgan del pueblo y, siendo Pedreira una ciudad de piedra en cuyo

¹² En las citas siguientes, que corresponden siempre a esta edición, nos limitaremos a indicar en el texto el número de acto, cuadro y página entre paréntesis.

cementerio no quedan tumbas disponibles, la prohibición implica no poder bajar al valle en busca de la tierra necesaria para enterrar a Martiniano. Dicha necesidad es nuevamente utilizada por el delegado para presionar al pueblo: solo permitirá salir si es revelado el paradero de Gabriel y encarcelará a todos los hombres si ello no ocurre dentro de tres horas.

A diferencia de la tragedia y de *Antígona Vélez*, aquí la autoridad no prohíbe directamente el entierro del hermano y este, en lugar de ser el traidor castigado mediante esa prohibición, es la moneda de cambio utilizada para castigar al “traidor” que ha liderado la rebelión. No obstante, la prohibición del entierro y la hermana que confronta a la autoridad por esa causa aluden claramente a *Antígona*, conexión que es enfatizada, además, por el uso de una serie de recursos dramáticos que evocan a las tragedias griegas: un grupo de personajes femeninos cercanos a Mariana que funcionan como un colectivo y se movilizan coreográficamente¹³, el uso de un registro lingüístico exento de coloquialismos y frecuentemente poético, diálogos que constituyen debates y un espacio escénico situado en el exterior de un edificio central: en este caso, la plaza y el atrio de la Iglesia, edificio principal de la ciudad situado al centro del escenario, cuyas puertas e interior no visibles juegan sin embargo un rol dramático fundamental, de modo semejante a lo que ocurre con la *skēnē* en muchas de las tragedias conservadas.

De modo similar a *Antígona Vélez*, la prohibición del entierro que gatilla la reacción de Mariana-Antígona se enmarca en la lucha por una colectividad futura en vías de ser fundada. La función que ese acto desempeña en cada obra es, sin embargo, distinta. En la obra argentina, el mundo presente de La Postrera es el germen de la comunidad futura y la

¹³ La versión de *Pedreira das Almas* publicada por editorial Anhembi en 1958 sufrió cambios en la publicación de la obra realizada dos años más tarde por la editorial Agir y en la versión publicada en 1970 como parte del ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, según informa Sant’Anna (1997, pp. 46-47). Entre los cambios realizados a la primera versión se cuenta la reducción de un coro de voces a cuatro personajes femeninos: Clara, Elisaura, Genoveva y Graciana. A pesar de ello, incluso en la versión reducida esas figuras evocan a un coro tanto a través de sus discursos como de movimientos coreográficos conjuntos y, además, en el segundo acto se incluyen escenas en que a ellas se suma un grupo de mujeres que ejecutan movimientos grupales de gran impacto teatral.

prohibición del entierro de Ignacio Vélez es parte de los actos emprendidos en pos de su realización. En *Pedreira das Almas*, en cambio, la colectividad futura pareciera no tener continuidad alguna y definirse más bien por su diferencia con el presente dramático, constituido por dos dimensiones complementarias que obstaculizan su conformación. Por una parte, Urbana, figura que concentra una serie de cualidades que caracterizan al mundo de Pedreira, las cuales a su vez se aproximan a la posición de Antígona en la tragedia de Sófocles: los vínculos familiares centrados en la relación con los ancestros muertos, la veneración del pasado y la tradición, la oposición a las nuevas ideas liberales defendidas por Gabriel. Metonímicamente, a su vez, la posición de Urbana y su oposición a la realización simultánea de los amantes y la nueva colectividad, son caracterizadas por una cualidad de la ciudad de Pedreira que es enfatizada a lo largo de toda la obra: la fastuosa esterilidad de las construcciones de piedra incrustadas en la montaña, incapaces incluso de albergar a sus muertos. Por otra parte, la realización de la colectividad futura es obstaculizada por un gobierno tiránico e injusto de una sociedad clasista y esclavista, cuya ilegitimidad se expresa mediante la arbitrariedad y debilidad moral de la figura que lo representa: un *delegado* del poder central que mal cumple órdenes, no consigue controlar a sus subordinados en dos ocasiones –con la desafortunada consecuencia de la muerte de Martiniano en la primera–, usa el rito fúnebre como método de apremio contra dos mujeres para obtener su objetivo y finalmente es doblegado por la fortaleza de Mariana. En ese marco, la prohibición del entierro del hermano de la protagonista no es un acto en defensa de la colectividad futura, sino que es parte de su obstaculización, y es también el hito que confronta a Mariana con una decisión radical que veremos luego. A partir de lo descrito, es posible apreciar cómo en ambas obras emergen dos de las ideas propias del populismo: en ellas el pasado histórico real se transmuta en momento pasado originario de la nación que conecta directamente con su destino, y esa existencia, a su vez, se define a partir de la contraposición con fuerzas opuestas que la amenazan y que no tienen cabida en la uniforme colectividad nacional. Ello incide, a su vez, en una transformación importante de la tragedia de Sófocles: mientras en ella la

polis aparece atravesada por un conflicto interno de compleja resolución, en las dos obras que nos ocupan ese conflicto se desplaza hacia el oponente externo, que, a la vez que amenaza su conformación, refuerza su unidad.

El conflicto en *Antígona Vélez* y *Pedreira das Almas*: la primacía de la colectividad futura

En *Antígona*, como hemos visto, el conflicto se produce porque ambos personajes defienden su posición de manera inflexible, con una Antígona que no abdica de ella y con un Creonte que lo hace solo al ser confrontado con la catástrofe. Asimismo, en el desenlace de la obra, si bien la subvaloración del vínculo de *philia* efectuada por Creonte es sancionada negativamente, no se presenta una visión más específica acerca de las formas que ha de asumir la convivencia entre el ámbito cívico y el ámbito familiar, y lo que la obra ha mostrado como una relación conflictiva queda abierto como un problema político y moral de compleja resolución. En las dos obras latinoamericanas, en cambio, la resolución del conflicto se inclina de manera contundente hacia el interés del colectivo, más específicamente, como vimos en el apartado anterior, hacia la que se presenta como la colectividad futura a cuyos orígenes asistimos. En esa transformación, ambas utilizan la misma estrategia central: la figura de Antígona, ahora protagonista indiscutida, experimenta un cambio radical. La misma prohibición del rito fúnebre que, en la tragedia, da pie a la presentación de su posición inflexible, pasa a ser el hito que, en el caso de *Antígona Vélez*, gatilla su cambio de opinión y, en *Pedreira das Almas*, conmina al personaje a definir de manera explícita y contundente su posición en favor de la colectividad.

En *Antígona Vélez*, el relato del rito fúnebre, narrado por la propia Antígona, constituye el acto central de la obra, tanto por su preparación desde el inicio y su localización en el tercero de los seis cuadros, como por la relevancia que posee en el desarrollo del conflicto. Esa relevancia se enfatiza, además, al ser retomado y desarrollado nuevamente por Antígona en el quinto cuadro, en el momento inmediatamente anterior a

su muerte, que en esta obra se efectúa mediante la condena a salir galopando al atardecer para ser asesinada por los indígenas que rodean la hacienda. Mediante ese relato, se presenta la vivencia de Antígona como experiencia iniciática, a través de la cual se producen dos transformaciones radicales del personaje de la tragedia de Sófocles: Antígona Vélez deja de oponerse a la decisión de Galván y no solo pasa a comprender sus razones, sino a suscribirlas, y tanto el entierro del hermano como su aceptación de la muerte se presentan como un sacrificio, en la visión cristiana de dicho acto como piedra angular de la concepción religiosa y la experiencia humana.

Por una parte, la internación en el espacio externo de la pampa para enterrar el cuerpo del hermano muerto es presentada como una vivencia en que Antígona conecta con las vivencias de su padre y de Facundo Galván en la lucha contra los indígenas y comprende el sentido colectivo trascendente de esta:

¡Él quiere poblar de flores el sur! Y sabe que Antígona Vélez, muerta en un alazán ensangrentado, podría ser la primera flor del jardín que busca. Eso es lo que anda sabiendo él, y lo que yo supe anoche, cuando le tiré a Ignacio Vélez la última palada de tierra y subí cantando a esta loma. ¡Era la piedad y también el orgullo de los Vélez! Mi padre murió en la costa del Salado, y fue su orgullo el que midió veinte sables contra doscientas lanzas indias. ¡Ayer, a medianoche, lo supe y lo canté! (cuadro 5, p. 47)

En esa transformación que implica la confrontación personal de Antígona con las dos posiciones posibles –la oposición a la autoridad en nombre del vínculo familiar o la adhesión a la autoridad y sus motivos–, se refuerza la supremacía absoluta de la colectividad futura, la lucha como vía para alcanzarla, y la subordinación de los intereses, vínculos y emociones individuales a ese proyecto, tal como se aprecia en el discurso del personaje que antecede a la ejecución de su condena:

ANTÍGONA: Mujeres, ¿no conocían ya la verdadera cara del sur? El sur es amargo, porque no da flores todavía. Eso es lo que aprendió hace mucho el hombre que hoy me condena. Yo lo supe anoche, cuando buscaba una flor para la tumba de Ignacio Vélez y solo hallé las espinas de un cardo negro [...] El hombre que hoy me condena es duro porque

tiene razón. Él quiere ganar este desierto para las novilladas gordas y los trigos maduros; para que el hombre y la mujer, un día, puedan dormir aquí sus noches enteras; para que los niños jueguen sin sobresalto en la llanura. ¡Y eso es cubrir de flores el desierto! [...]. (cuadro 5, p. 46)

Por otra parte, tanto la ejecución del rito fúnebre como la muerte de Antígona Vélez son presentadas mediante simbología cristiana que configura dichos actos como experiencia sacrificial. En ella, es central la concepción del mal como privación del Bien que se introduce en la condición humana tras la caída, y del sufrimiento como experiencia humana del mal. El sacrificio, cuyo modelo es la pasión y la muerte de Cristo, constituye entonces un acto en que el amor es el móvil que lleva a enfrentar el mal y el sufrimiento que este conlleva, abriendo la posibilidad de la redención. Esas concepciones permean el relato de la experiencia del entierro del hermano. Esta se presenta como culminación del intenso sufrimiento experimentado por Antígona en los cuadros siguientes, en los que Antígona se interna, durante la noche, en el mundo de los “infieles” que se han entregado voluntariamente al mal, donde el cuerpo del hermano muerto yace expuesto no solo a la descomposición, sino a la condena, es decir, la privación definitiva y absoluta del bien. Esas connotaciones se enfatizan mediante el lenguaje con el que Antígona describe su experiencia, presentándola como pérdida y recuperación del alma, riesgo implicado en la confrontación con la carencia total de bien, a la que Antígona se sobrepone y sobre la cual triunfa. El entierro del hermano pasa entonces a ser un acto en el que Antígona vence, no solo recobrando el alma que creía perdida –esto es, el bien y la posibilidad de salvación–, sino también, como Cristo y gracias a su amor redentor, logrando imponer el bien en ese mundo que parecía entregado por completo a la muerte definitiva¹⁴:

¹⁴ Para un análisis más detallado, véase López Saiz (2016, pp. 203-211). Como planteo en ese texto, el acto de Antígona con esas connotaciones fue desarrollado previamente por Marechal en *Adán Buenosayres*, en una descripción que presenta a Antígona como santa que, a través de sus actos, imita a Cristo.

ANTÍGONA: (*Dirá su relato con absoluta naturalidad*). Se levantaba la luna.

Los perros me acompañaron hasta la Puerta Grande.

MUJERES: ¡Tu alma sola!

[...]

MUJERES.- ¿Qué alma tuviste?

ANTÍGONA: Mi alma no la sentía en mí: estaba fuera, junto al Otro, en el barro. Se me había ido, y salí a buscarla. En la Puerta Grande los perros me lamían las manos.

[...]

ANTÍGONA.- Mi alma se había tendido en la noche, junto a la miseria de Ignacio Vélez, ¡y me llamaba! Entonces dejé la Puerta Grande y caminé bajo la luna. [...]

LISANDRO: ¡Ella sola, con una pala en el hombro y una cruz en las manos! [...]

MUJERES: ¡Niña!, ¿qué alma tuviste? [...]

ANTÍGONA: ¡Era fácil! Porque yo había encontrado mi alma junto a la pena de Ignacio Vélez. La recogí entonces y me puse a cavar: los pájaros volvían como enloquecidos; se descolgaban sobre mí con sus picos gritones; y yo los hacía caer a golpes de pala. Creía estar en un sueño donde yo cavaba la tumba de Ignacio, lo escondía bajo tierra, le plantaba una cruz de sauce y le ponía flores de cardo negro. Yo estaba soñando. Y al despertar vi que todo se había cumplido. Mi alma se desbordó entonces y me vino un golpe de risa.

MUJERES: Nosotras llorábamos y rezábamos. Y oímos una canción: ¡alguien volvía cantando!

ANTÍGONA: Volví cantando sí. Porque ahora mi alma se volvía conmigo, y estaba como si le hubieran dado un vino fuerte. (cuadro 3, pp. 36-38)

Asimismo, la muerte de Antígona, mientras galopa al atardecer y es alcanzada por una flecha de los pampas, se entiende también a la luz del sacrificio cristiano: Antígona va al encuentro del mal y se confronta con él de la manera más radical posible, entregando su propia vida mortal, para abrir paso a la posibilidad de redención. A través de ese sacrificio ejecutado en nombre de la colectividad futura, esta adquiere entonces un carácter mesiánico. Al mismo tiempo, mediante su muerte la lucha deja de implicar solo la derrota del otro y se abre la posibilidad de su integración (simbólica) en ese mundo futuro. Finalmente, el carácter fundacional de ese sacrificio se completa con la muerte conjunta de Antígona y Lisandro (equivalente

del Hemón de la tragedia), quien sale junto con ella en el mismo potro y muere atravesado por la misma flecha.

En *Pedreira das Almas*, como vimos, la prohibición del entierro del hermano de la protagonista no es un acto en defensa de la colectividad futura, sino un obstáculo para su realización: para enterrar a Martiniano sería necesario entregar a Gabriel, líder del grupo de habitantes que se dispone a partir. Enterrarlo significaría, por lo tanto, renunciar a esa nueva realidad largamente anhelada por todos. El conflicto que en Sófocles se presenta a través del enfrentamiento de dos personajes se traslada aquí a Mariana, a través de un recurso dramático que también remite a la tragedia: ella enfrenta lo que ha sido denominado “conflicto trágico”, es decir, una elección en la que no hay salida libre de males, en una utilización dramática que pareciera pensada para enfatizar la primacía del colectivo. Mariana no solo no duda, sino que transmuta la prohibición en un acto mediante el cual desafía a la autoridad espuria que impide la realización de los planes colectivos¹⁵. No solo elige no enterrar a Martiniano, sino que se encierra con Urbana en la iglesia junto al cuerpo del hermano durante tres días, durante los cuales la madre también agoniza y muere. Mediante esa acción, dobléga a Vasconcelos, quien, resistido por todas las mujeres de *Pedreira*, finalmente abandona la ciudad sin cumplir su cometido tras ser incapaz de superar la prueba que Mariana le impone: entrar a la Iglesia, donde supuestamente se encuentra escondido Gabriel. La reacción del delegado ante el hedor que aflora al abrir la puerta da cuenta simultáneamente del horror acaecido y de la fuerza y resistencia de Mariana que ha tolerado permanecer tres días en ese lugar.

Como se aprecia en esa breve síntesis de los hechos que se desarrollan en el segundo acto de la obra, *Pedreira das Almas* también incluye como suceso central la experiencia de contacto con el cuerpo del hermano muerto ya en fase de descomposición. Al igual que en *Antígona Vélez*, esta es una experiencia que genera una transformación física y moral profunda en el personaje, y que también suscita el sacrificio redentor, con claras

¹⁵ Acerca del acto de Mariana como forma de resistencia, véase Fradinger (2023, pp. 150-192).

connotaciones cristianas que la asocian al sufrimiento, la muerte y la resurrección. Tras la vivencia en la iglesia, Mariana decide renunciar a Gabriel y a una nueva vida en otras tierras y decide permanecer sola en Pedreira das Almas tras la partida de todos sus habitantes. Esa transformación, de modo semejante a lo ocurrido en la obra argentina, es en parte producto de la comprensión que adquiere al ver morir a su madre junto al cuerpo en descomposición del hermano muerto: la que era antes una autoridad materna autoritaria y represora, se revela, gracias a la cercanía con la muerte, como alguien que actuó movida por una comprensión profunda del vínculo inextricable entre vivos y muertos, y del deber de honrarlos como aquellos que hicieron posible la vida presente y futura: “Minha mãe só tinha amor”, dice Mariana a Gabriel tratando de explicar su decisión, “não destruiu nada. Revelou o sentido de tudo!”. “Gabriel: É a vida que tem sentido. Só a vida tem sentido! Mariana: Tem tanto...que se não fossem os mortos, não estarias aqui” (acto II, cuadro 2, pp. 112-113).

Por otra parte, la decisión de Mariana se presenta como un sacrificio que ella hace por Gabriel y la colectividad futura: ella impide no solo que él vea lo que ella ha visto en el interior de la Iglesia, sino que siquiera sepa lo ocurrido, haciendo jurar al pueblo de Pedreira que jamás se lo revelará. Con ello, busca evitar que él cargue con la culpa de haber causado la muerte de Urbana y la exposición del cuerpo de Martiniano, culpa que ella asume para hacer posible la libertad de Gabriel y del nuevo mundo que este parte a fundar.

De esa manera, el rito fúnebre, en este caso no realizado, y la proximidad con la muerte, el sufrimiento y el cuerpo en descomposición, se presentan aquí una vez más como un acto de amor por el otro que conduce al sacrificio entendido en términos cristianos. El amor a la madre y al hermano muertos, pero también a Gabriel y al futuro, trasmutan la muerte en un acto que da vida y abre el camino de la salvación futura. El pasado y el futuro aparecen así profundamente conectados, y el sufrimiento y el sacrificio se presentan como acto originarios del destino de la nación.

La colectividad mesiánica y su líder

Habiendo visto cómo en ambas obras el conflicto, los espacios y los personajes de *Antígona* se transforman en función de la colectividad futura en ciernes, resta ver cómo se presenta en ellas ese mundo futuro que requiere la unión de todas las fuerzas y el sacrificio de sus miembros. En ambas, como está ya implicado en la idea del sacrificio redentor antes revisada, este se presenta como un mundo en que ha sido abolido el sufrimiento, en el que hombres y mujeres viven pacíficamente disfrutando de los dones de la tierra, en un espacio con claros trazos paradisíacos: “Algún día, en esta loma, vivirán hombres que no sangran y mujeres que no aprendieron a llorar” (cuadro 2, p. 22), dice Facundo Galván justificando sus decisiones; un mundo en el que hombres y mujeres dormirán “sus noches enteras”, crecerán los “trigos maduros” y las “novilladas gordas” y jugarán “los niños sin sobresaltos en la llanura”, avizora Antígona (cuadro 5, p. 47). En *Pedreira das Almas*, las imágenes paradisíacas atraviesan toda la obra y son predominantes en el inicio y el final, en boca de los personajes protagónicos y del colectivo que sueña con ese mundo futuro:

MARIANA: Tanto falou, que Gabriel partiu à procura de novas terras.

CLARA: Pouco a pouco, as visões que ele trouxe também começaram a povoar meus sonhos.

MARIANA: Nomes estranhos que soavam como bens de um paraíso distante [...]

CLARA: As descrições de Gabriel quase se tornaram orações.

MARIANA: Repetidas sempre por um número maior de pessoas.

CLARA (*rememora*): Reino devoluto em sagradas sesmarias!

MARIANA (*Entra no jogo*): Terra em cabeceiras repousadas!

CLARA: Em eterno e fecundante abraço!

MARIANA: Ao Rosário acasaladas! (acto 1, cuadro 1, pp. 76-77)

La naturaleza benigna y fértil que predomina en las imágenes, no solo hace posible una existencia privada de carestía material y sufrimiento moral, sino que se caracteriza por presentar una colectividad exenta no solo de conflictos, sino también de instituciones que regulen la convivencia, propias de una visión política de la comunidad, aproximándose así a las visiones populistas apolíticas de la nación. “E

começamos a sonhar com uma terra, onde o trabalho seria a lei, o amor, a justiça...e o horizonte uma porta sempre aberta”, dice Mariana absorta mientras, al final de la obra, Gabriel y los habitantes de Pedreira se alejan (acto 2, cuadro 2, p. 114).

En ambas, a su vez, esa realización aparece indisociablemente ligada al líder que conduce a la colectividad en la senda de su realización, en una visión que enfatiza la comunidad del grupo y su identificación con la figura. En el caso de *Antígona Vélez*, la obra concluye con un Facundo Galván que contempla a sus futuros “nietos”, hijos del sacrificio de Antígona y Lisandro, “todos los hombres que algún día cosecharán en esta pampa el fruto de tanta sangre” (cuadro final, p. 58). En *Pedreira das Almas*, Gabriel es la condición de posibilidad de la futura colectividad, tal como se advierte en la decisión de Mariana, apoyada por todo el pueblo. “Sem Gabriel, ficaremos presos para sempre nesta terra pedrada!” (acto 2, cuadro 1, p. 106), dice Clara ante el peligro de su captura; “Para o povo de Pedreira...viver sem Gabriel...não será viver”, sanciona Mariana, tras salir de la iglesia (acto 2, cuadro 1, p. 107).

En el caso de *Antígona Vélez*, todas estas ideas del imaginario populista se asocian a la ideología peronista, y poseen una equivalencia directa con el objetivo político de la obra: la colectividad futura presentada en las obras es el presente peronista, momento en que simultáneamente se realiza esa “comunidad organizada” cuyo origen y destino se encuentran en el pasado, y en el que la lucha en su defensa continúa siendo necesaria, en un momento de conflicto y división extremos en la Argentina.

En el caso de *Pedreira das Almas*, la obra debe ser considerada en el marco de su producción dramática y de un conjunto de obras que, producidas en distintos momentos de las décadas de 1950 y 1960, fueron agrupadas en 1970 en el volumen *Marta, a Árvore e o Relógio*. En él, las obras no son dispuestas según su fecha de composición y primera publicación, sino en un orden cronológico que sigue los periodos en que se sitúan las acciones dramáticas, los cuales abarcan desde el periodo colonial hasta la década de 1960, y que sitúa a *Pedreira das Almas* en segundo lugar. A través de ellas, la historia del país se presenta como una serie de ciclos

socioeconómicos en la que se suceden nacimiento, esplendor y decadencia, y cada estadio es superado por el siguiente. Ante eso, en las obras se realiza un ejercicio de memoria que, frente a un presente desenraizado, señala la necesidad de reflexionar acerca de los esfuerzos y los costos implicados en el proceso de conformación de la nación¹⁶. Desde esa perspectiva, la colectividad idílica presentada como horizonte futuro en *Pedreira das Almas*, al ser inserta en el devenir histórico y contemplada retrospectivamente, podría aparecer no solo como fase superada sino como ilusión fallida. Sin embargo, nos parece que *Pedreira das Almas* ocupa una posición que la distingue de las demás obras del ciclo, porque es posible plantear que la visión de la nación futura presentada en la obra adquiere el valor de imagen de la nación aún por realizar, a ser perseguida en el presente. Esa posición particular se asocia precisamente al lenguaje dramático que la acerca a la tragedia mediante los recursos antes comentados y que, a su vez, la diferencia radicalmente de las demás obras del ciclo, que se caracterizan por una estética realista. Mientras en ellas dicha estética da cuenta de lo ya ocurrido históricamente, conectando el presente con el pasado, en *Pedreira das Almas* los elementos dramáticos revisados remontan al pasado para plantearse no solo sobre la relación del presente con el pasado, sino también con el futuro aún por realizar, el cual aparece como destino inscrito en el origen. Así, la imagen de la colectividad futura presentada en la obra cobra el valor de imagen de la nación cuyo advenimiento aún se espera en su presente de producción. Mientras Andrade estrenaba su obra, estaba en curso la construcción de Brasilia, la nueva capital moderna y modernista, que habría de unir a la nación integrando el interior, y en la que trabajaron miles de nordestinos (los *candangos*) que, enfrentando condiciones durísimas, migraron al centro del territorio brasileño en busca de una vida mejor. La concepción y el proyecto de nación que esa obra colosal creía encarnar permiten visualizar ese horizonte utópico que, en consonancia con su contexto político y cultural, *Pedreira das Almas* exhibe.

¹⁶ Al respecto, véase Arantes (2001), Sant'Anna (1997) y Rosenfeld (1996).

Referencias

- Altamirano, C. (2004). Encrucijadas políticas y dicotomías ideológicas: Estudio preliminar. En C. Altamirano, *Bajo el signo de las masas (1943-1973)* (pp.19-93). Ariel.
- Andrade, Jorge (2008). *Pedreira das Almas*. En J. Andrade, Marta, *a Árvore e o Relógio* (3ª ed.) (pp.71-115). Perspectiva.
- Arantes, L. H. M. (2001). *Teatro da memória: História e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*. Annablume/Fapesp.
- Biglieri, A. (2016). Antigone, Medea, and Civilization and Barbarism in Spanish American History. En B. Van Zylt Smit (Ed.), *The Handbook to the Reception of Greek Drama* (pp. 348-364). Oxford University Press.
- Blundell, M. W. (1989). *Helping Friends and Harming Enemies: A Study in Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge University Press.
- Cairns, D. (2016). *Sophocles. Antigone*. Bloomsbury.
- Fradinger, M. (2023). *Antígonas: Writing from Latin America*. Oxford University Press.
- Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge University Press.
- Lardinois, A. (2012). Antigone. En K. Ormand (Ed.), *A Companion to Sophocles* (pp. 54-68). Wiley-Blackwell.
- López Saiz, B. (2016). *Nación católica y tradición clásica en obras de Leopoldo Marechal*. Corregidor.
- López Saiz, B. (2020). Leopoldo Marechal's *Antígona Vélez*: Rewriting Greek Tragedy as a Foundation Myth in Peronist Argentina. En R. Andújar y K. Nikoloutsos (Eds.), *Greeks and Romans on the Latin American Stage* (pp. 33-46). Bloomsbury.
- Marechal, L. (1970). *Antígona Vélez. La otra cara de Venus*. Sudamericana.
- Maturo, G. (1999). *Marechal o el camino de la belleza*. Biblos.
- Mota, C. G. y López, A. (2009). *Historia de Brasil: Una interpretación*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Oudemans, T. C. W. y Lardinois, A. (1987). *Tragic Ambiguity: Anthropology, Philosophy, and Sophocles' Antigone*. Brill.
- Rosenfeld, A. (1996). *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. Editora Perspectiva.
- Sant'Anna, C. (1997). *Metalinguagem e teatro. A obra de Jorge Andrade*. EdUFMT.
- Sigal, S. y Verón, E. (1986). *Perón o muerte: Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Legasa.
- Sófocles (1981). *Tragedias*. (Trad. A. Alamillo). Gredos.
- Sófocles (introducción y comentarios de Griffith, M.). (1999). *Antigone*. (Ed. en griego M. Griffith). Cambridge University Press.
- Sófocles (1994). *Antigone. The Women of Trachis. Philoctetes. Oedipus at Colonus*. (Ed. y trad. H. Lloyd-Jones; vol. 2). Harvard University Press.
- Sourvinou-Inwood, C. (1989). Assumptions and the Creation of Meaning: Reading Sophocles' Antigone. *Journal of Hellenic Studies*, 109, 134-148. <https://doi.org/10.2307/632037>

Zanatta, L. (1996). *Del estado liberal a la nación católica: Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo*. Universidad Nacional de Quilmes.

Zanatta, L. (1999). *Perón y el mito de la nación católica: Iglesia y Ejército en los orígenes del peronismo*. Editorial Sudamericana.

Zanatta, L. (2009). *Breve historia del peronismo clásico*. Editorial Sudamericana.

Zanatta, L. (2014). *El populismo*. Katz Editores.

Lauro de Bosis y Antonio Tabucchi: Ícaro, aedo, y Dédalo, aviador (ensayo de una filología de lo posible)

Lauro de Bosis and Antonio Tabucchi: Icarus, the Aedo, and Daedalus, the Aviator (An Essay toward a Philology of the Possible)



Francisco García Jurado

Universidad Complutense, España

pacogj@ucm.es

Recibido: 20/03/2026. Aceptado: 21/05/2026.

Resumen

Nuestro estudio compara dos recreaciones modernas del mito de Dédalo e Ícaro: la tragedia *Icaro* (1928) del poeta italiano Lauro de Bosis y el relato “Sueño de Dédalo, arquitecto y aviador” incluido en *Sogni di sogni* (1992) de Antonio Tabucchi. A partir de una perspectiva mitocrítica, el trabajo analiza cómo ambos autores transforman el mito clásico según los contextos históricos y estéticos en los que escriben. En la tragedia de Bosis, compuesta en plena dictadura de Mussolini, Ícaro aparece caracterizado como un aedo romántico que encarna la aspiración a la libertad frente a la tiranía, mientras que Dédalo representa la fe moderna en la ciencia y la técnica, acorde con el imaginario futurista. En cambio, el relato de Tabucchi, influido por Borges y Marcel Schwob, ofrece una visión más escéptica y posmoderna del conocimiento: Dédalo, “arquitecto y aviador”, aparece perdido en su propio laberinto y su ingenio se manifiesta a través de juegos lógicos y soluciones paradójicas, mientras que el Minotauro adquiere una dimensión melancólica. El análisis pone de relieve cómo ambos textos seleccionan y reinterpretan distintos elementos del mito para construir significados nuevos. Finalmente, se propone una “filología de lo posible”, orientada no solo al estudio de las recreaciones existentes del mito, sino también a la exploración de las potenciales relaciones e imaginarias continuaciones entre ellas.

Palabras clave: Ícaro, mitocrítica, tragedia, vida imaginaria

Abstract

This article compares two modern recreations of the myth of Daedalus and Icarus: the tragedy *Icaro* (1928) by the Italian poet Lauro de Bosis and the story “Dream of Daedalus, Architect and Aviator” from Antonio Tabucchi’s *Sogni di sogni* (1992). From a myth-

critical perspective, it examines how both authors reshape the classical myth according to their respective historical and aesthetic contexts. In Bosis's tragedy, written during Mussolini's dictatorship, Icarus is portrayed as a romantic aedo who embodies the aspiration to freedom in opposition to tyranny, while Daedalus represents a modern faith in science and technology consistent with the futurist imagination. By contrast, Tabucchi's story—deeply influenced by Borges and Marcel Schwob—offers a more skeptical and postmodern vision of knowledge: Daedalus, described as an “architect and aviator,” becomes lost within his own labyrinth, and his ingenuity appears through logical puzzles and paradoxical solutions, while the Minotaur acquires a melancholic dimension. The analysis shows how both texts select and reinterpret elements of the ancient myth in order to generate new meanings. Finally, the article proposes a “Philology of the Possible,” concerned not only with the study of existing recreations of the myth but also with the exploration of potential relationships and imagined continuations between them.

Keywords: Icarus, myth-criticism, tragedy, imaginary life

Introducción¹

En los tiempos de la dictadura de Benito Mussolini, el poeta Lauro de Bosis compuso una obra singular, tanto por su forma como por su contenido. Se trata de una tragedia titulada *Icaro*, obra que en 1928 obtuvo el premio olímpico de poesía en Amsterdam y que en 1933 apareció como edición bilingüe (italiano-inglés) en las prensas de la Universidad de Oxford (Bosis, 1933). De la mano de Lauro de Bosis, el mito de la caída de Ícaro² se convirtió en un emblema contra la tiranía. La moderna tragedia, traducida al inglés por Ruth Draper, cuenta, además, con un emotivo prólogo a cargo del helenista Gilbert Murray, que rinde un cálido homenaje al autor, fallecido cuando su avioneta fue abatida por los aviones de Mussolini mientras lanzaba pasquines sobre Roma. Lauro de Bosis también mereció la dedicatoria de la novela *Las idus de marzo*, de Thornton Wilder (1996), no en vano otra obra donde se reflexiona acerca de la tiranía, en este caso, la de Julio César.

¹ El presente estudio se adscribe a los resultados del Grupo de Investigación UCM “Historiografía y Recepción de la Literatura Grecolatina”, de manera específica al proyecto *Atlas Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (García Jurado, 2026).

² Cuando nos refiramos al título de la obra de Bosis, *Icaro*, lo haremos sin tilde y en cursiva. En cambio, cuando nos refiramos al mito de “Ícaro” lo haremos con tilde y en letra redonda.

La obra de Bosis ha recibido mayor atención por parte de los especialistas que del gran público. Es significativo que *Icaro* mereciera una página del clasicista Gilbert Highet (1949) en su conocida monografía *The Classical Tradition*, dentro del capítulo que dedica a la moderna reinterpretación de los mitos (p. 527). Ya en tiempos más recientes, la obra aparece igualmente referida en el libro del comparatista Theodore Ziolkowski (2008) titulado *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art* (pp. 152-157). No obstante, el estudio más impactante de todos aquellos que se han dedicado a esta obra es, sin duda, el artículo titulado “Icarus as Anti-Fascist Myth: The Case of Lauro de Bosis”, de Joseph Farrell (1992). Entre otras cosas, el autor valora como un factor esencial para la fortuna de esta pieza dramática el hecho de que Bosis se identificara de tal forma con su personaje mítico que hasta llegara a surcar los cielos para lanzar sobre Roma pasquines antifascistas, aun a sabiendas de que su empresa no tendría más que un fin trágico. En este ensayo también se justifica la condición que adquiere el tratamiento del mito de Ícaro en clave antifascista, acorde con la lectura romántica y alegórica que recibe tal mito dentro del contexto histórico donde fue reescrito.

Gracias a una serie de licencias poéticas que le permiten transformar la historia a su gusto, Bosis traza el retrato imaginario de un Ícaro caracterizado inusitadamente como “aedo”, condición aparejada a su carácter de soñador por la libertad, al estar recluido en la isla de Creta bajo la tiranía del rey Minos. Este Ícaro “aedo” cobra en el desarrollo dramático mayor protagonismo que su propio padre, el inventor Dédalo. Mientras Dédalo encarna al científico solitario que vive tan solo para su investigación, al margen de lo que ocurre a su alrededor, Ícaro sueña románticamente con derrocar al propio rey Minos. Por lo demás, el sueño de la aeronáutica, tan presente en la estética del futurismo, el ismo por antonomasia entre las vanguardias artísticas de aquel tiempo, preside esta obra, si bien ahora es Ícaro quien vuela en soledad y no junto a su padre, para acabar ahogándose en el mar. A diferencia del mito antiguo, en la tragedia de Bosis la irresponsabilidad de Ícaro no es la culpable de su caída, sino la venganza de Pasífae, quien, al haber sido despreciada por el joven,

pide a su padre Faetón que derribe las alas de Ícaro. Será Teseo, el futuro asesino del Minotauro, quien traiga el cuerpo de Ícaro de nuevo hasta Creta.

Ya en los años noventa del mismo siglo XX, el escritor Antonio Tabucchi escribe un conjunto de relatos bajo el título común de *Sogni di sogni* (Tabucchi, 1996). Para ello, se inspira en la obra de Borges, particularmente en la *Historia universal de la infamia*, una de cuyas “fuentes”, según declara el mismo Borges al cabo de los años en un prólogo, había sido el libro *Vies imaginaires* de Marcel Schwob (1987, Prólogo, p. 9). Como hemos visto en otro lugar (García Jurado, 2008, pp. 146-159), es en esta obra de Schwob donde Tabucchi va a encontrar, tanto estructural como temáticamente, su inspiración más estrecha, si bien el carácter profundamente metaliterario de los relatos hace posible que puedan encontrarse muchas más relaciones con otros autores, además del citado Borges. Tabucchi nos ofrece pequeños relatos de personajes famosos mientras sueñan, tales como los poetas Ovidio, Villon, Leopardi, Rimbaud, Pessoa, Maiakowski o García Lorca.

El primero de los relatos, titulado “Sueño de Dédalo, arquitecto y aviador”, nos describe la experiencia onírica de Dédalo dentro del laberinto diseñado por él mismo, tan parecido a la borgiana biblioteca de Babel. Dentro de tal laberinto, Dédalo encuentra, triste y enamorado de la luna, al Minotauro. Su inmensa soledad y, hasta cierto punto, la dimensión sentimental del monstruo nos invitan a recordar igualmente el cuento “La casa de Asterión” de Borges, historia que, como ya sabemos, invirtió el punto de vista acerca del propio relato mítico del Minotauro hasta su encuentro fatal con Teseo (Borges, 1989, vol. 1, pp. 569-570). Ahora, en el relato de Tabucchi, y de manera inesperada, será el propio Dédalo quien ayude a salir del laberinto al Minotauro, por lo que le coloca las alas que había diseñado para sí mismo, con el deseo de que sea el monstruo quien vuele hacia la añorada luna.

Tanto Lauro de Bosis como Antonio Tabucchi se conceden oportunas licencias narrativas a la hora de relatar el conocido y conciso mito de Dédalo e Ícaro, aunque su trasfondo mitológico resulta perfectamente

reconocible ya desde los mismos títulos de cada obra. Al margen de las diferencias evidentes de tono y contenido, ambos textos tienen en común el hecho de poner un énfasis determinado en algunos personajes que intervienen en el mito, de manera que los otros personajes quedan bien al margen, bien silenciados. De esta forma, mientras en Bosis el personaje de Dédalo ocupa un claro segundo lugar frente a su hijo Ícaro, en Tabucchi ni siquiera aparece este último, así como tampoco el rey Minos. El Minotauro, por su parte, que no es más que una mera referencia en la obra de Bosis, en Tabucchi desempeña un papel capital y paradójico. Ambos relatos enfatizan, a su vez, un rasgo concreto de cada uno de sus respectivos protagonistas, como es el carácter de “aedo” que presenta Ícaro en Bosis y la naturaleza ingeniosa de Dédalo, denominado “arquitecto y aviador” por Tabucchi.

Consideramos, no obstante, que la diferencia más pronunciada entre ambas versiones del mito es la que viene dada por la propia conciencia del momento histórico en que se escriben uno y otro relato. Bosis compone su obra bajo la dictadura de Mussolini y su texto se convierte en un canto a la libertad, en clara actitud militante. En la obra de Bosis, el rey Minos intenta retener en la isla a Dédalo, pues es su “gallina de los huevos de oro” y no le permite que vuele, aunque no impide que tal tentativa la lleve a cabo su hijo, con un desenlace funesto. Tabucchi, por su parte, idea un relato de inspiración borgiana donde el Minotauro, un tanto de manera retrospectiva, recuerda a los Minotauros melancólicos y bestiales de Picasso (2000), perdidos igualmente en su propio laberinto personal.

Si nos fijamos ahora en ambas obras, consideramos que hay un asunto clave que nos puede permitir una mejor apreciación conjunta. Nos referimos a la idea del conocimiento, representada, sobre todo, por Dédalo. Mientras en Bosis tenemos al personaje de Dédalo encarnado en el gran inventor, capaz de alterar el orden natural de las cosas, Tabucchi nos presenta, más allá de esta figura, una persona ocurrente e ingeniosa, avezado para resolver acertijos lógicos y encontrar soluciones paradójicas. Ambos autores, asimismo, nos ofrecen inesperados desenlaces con respecto a la antigua versión que conocemos del mito. Esta perspectiva de

la versión antigua con respecto a las versiones modernas nos invita a adoptar una postura más propia de la mitocrítica que de la mitografía, es decir, no tanto destinada a analizar las versiones de Bosis y Tabucchi en función de cómo se han apartado de la “versión canónica” como a valorar de qué forma el antiguo mito se convierte en una historia potencialmente modelable³. Desde el punto de vista metodológico, no pretendemos, pues, realizar tanto un estudio positivista del tipo “Dédalo e Ícaro en Bosis y Tabucchi” como analizar la modificación que ambos autores imprimen al mito desde modernas estéticas, tales como la del futurismo o la de la actitud posmoderna y escéptica de finales del siglo XX. No obstante, queremos primero llevar a cabo un sucinto análisis del mito desde las lecturas que ha recibido para luego pasar a la historia contada por Bosis, de una parte, y a la historia narrada por Tabucchi, de otra, con el propósito de valorar finalmente los correlatos y las posibles dependencias entre ambos textos. Esta cuestión nos va a llevar finalmente a una suerte de “filología de lo posible”, es decir, a un ámbito imaginario donde cabe establecer conexiones literarias inéditas e insospechadas, como es el de la propia relación entre De Bosis y Tabucchi, pues este podría perfectamente haber escrito un relato acerca de la trágica muerte del primero.

El mito de Dédalo e Ícaro: el tema del conocimiento prohibido

Como afirma García Gual (2017) en su *Diccionario de mitos*, “la secuencia mítica que protagoniza Ícaro es muy breve” (voz “Ícaro”). Al igual que ocurre con Faetonte, el hijo de Helios, el propósito de este antiguo mito tiene un contenido de advertencia ejemplar, encaminado a aleccionar a los jóvenes incapaces de controlar sus impulsos. De esta forma, y de nuevo en palabras de García Gual, “Ícaro es el símbolo de la temeridad juvenil castigada” o, cuando menos, esta sería la lectura más evidente de tal mito. Así las cosas, Ovidio nos ofrece lo que podríamos considerar como

³ “Sabido es que en su *Antropología estructural* [Lévi-Strauss] se propone prescindir de la búsqueda de la “versión auténtica” de un mito para definirlo por el “conjunto” de sus interpretaciones. Esta propuesta, de innegable calado estructural, está en la base de los nuevos estudios sobre mitos y literatura moderna” (García Jurado, 2016, p. 161, n. 60).

la “versión oficial” o más reconocible del legendario relato. Recordemos que Ovidio, tanto en su *Ars amatoria* (Ovidio, trad. 2026, 2, vv. 21-98) como en sus *Metamorphosis* (Ovidio, trad. 2007, 8, vv. 182-258) nos refiere el mito de Dédalo e Ícaro, donde podemos apreciar el ansia del padre por regresar a su patria, así como su afán de trastocar el orden de la naturaleza para escapar de Creta y la condición de niño irresponsable que tiene su hijo. En su relato, Ícaro no es más que un pequeño travieso a quien las advertencias del padre para que no ascienda demasiado en su vuelo van a resultar inútiles.

De la mera travesura podemos transcender a una intencionalidad moral más profunda que no tiene por qué constreñirse solamente a los jóvenes, sino que puede también atañer a todos aquellos que intentan sobrepasar los límites que nos impone la naturaleza. La propia condición de Dédalo como inventor y transgresor de las normas naturales lo ha equiparado al titán Prometeo y ha dado lugar, de esta forma, a una lectura moral de mayor alcance, una vez visto el mito desde la óptica cristiana. Nos referimos al tópico del *Non altum sapere*, que ha estudiado brillantemente Carlo Ginzburg (1976) dentro del ámbito de la emblemática renacentista. El desplazamiento semántico del verbo latino *sapere* desde el correcto uso de nuestro juicio, a fin de que no nos volvamos soberbios, hasta la idea del mero conocimiento, ha convertido el mito de Dédalo e Ícaro en emblema de los peligros que acarrea el hecho de saber más de lo que nos está lícitamente permitido.

Singularmente, a partir del desarrollo de la ciencia moderna (con Blas Pascal, Isaac Newton o Francis Bacon), la interpretación del propio mito de Ícaro irá variando desde el peligro que entraña el conocimiento hasta la progresiva valoración positiva de la investigación. Nos iríamos, por tanto, a una postura más cercana a lo que ocurre con el conocido adagio horaciano *Sapere aude* (Horacio, trad. 2007, *Ep.*, 1, 2, 40), que desde el “atrévete a ser sabio”, o tener el juicio correcto para dirimir los actos, derivaría en “atrévete a conocer”, ya perfectamente descontextualizado de su intención originaria (Ginzburg, 1976).

Este cambio de la idea del conocimiento, concebido no ya desde el miedo y el respeto infundido por la religión, sino desde la moderna curiosidad científica, proporcionó un punto de inflexión a la hora de reinterpretar el mito de Ícaro. De hecho, esta idea positiva del saber es la que vamos a encontrar plenamente desarrollada en el relato de Bosis, donde Dédalo encarna ya al moderno científico. Es muy interesante partir de esta nueva perspectiva, pues si bien Bosis desarrolla lo que es esperable, Tabucchi, por su parte, nos va a dar otra dimensión, acaso más escéptica, de la naturaleza inventiva de Dédalo, ahora más cercana al ámbito de lo ocurrente e incluso, como ya apuntábamos más arriba, de lo paradójico. No en vano, desde los tiempos de Bosis a los de Tabucchi, la ciencia, en la que tanta esperanza se había puesto como elemento liberador, ha mostrado su peor y más destructiva cara. En la época de Lauro de Bosis, en plena eclosión del futurismo como movimiento estético e ideológico, la ciencia era considerada todavía como un instrumento liberador, incluso más útil que la propia revolución social. La técnica y la ciencia, por tanto, podrían ir más lejos que la propia rebelión contra el poderoso, como vemos que expresa Dédalo en cierto momento del drama, una vez ha regalado la espada por él creada al propio rey Minos:

ÍCARO: Calma, padre, ¿a quién pertenece esta espada?

DÉDALO: Al rey. Le he revelado el descubrimiento del hierro.

ÍCARO: No es posible.

DÉDALO: Y le he dado mi espada.

ÍCARO: ¿Cómo? ¿La espada de hierro? ¿Mi espada?

¿La espada que yo soñaba con blandir
para liberar al pueblo? ¿Se la has dado al tirano?

DÉDALO: ¿Y qué sé yo de tiranos y de libertad?

¿Por qué debería preocuparme por los mezquinos
asuntos del reino de Minos?

ÍCARO: ¡Pero...!

DÉDALO: Tiranos y libertad pasan entrambos;

Se van al traste los reinos, desaparecen los dioses.

Tan sólo el pensamiento vigilante avanza

y alcanza un templo, el de la ciencia, ante el cual
el poder terrenal no es nada.

(Bosis, 1933, p. 26, traducción de García Jurado)

Tabucchi, sin embargo, ya pertenece a una generación mucho más escéptica con respecto a la ciencia o en la que, al menos, la ciencia y la técnica no son la panacea para resolver todos los problemas de la humanidad. El hecho de que Dédalo aparezca presentado, ya desde el mismo título, como “arquitecto y aviador” no deja de tener cierto carácter irónico, dado que, como el mismo Tabucchi declara al comienzo de su relato, Ícaro ha olvidado cómo salir del propio laberinto que él mismo había diseñado y, por otro lado, no será quien vuele con sus propias alas al final de relato. Asimismo, el hecho de ser llamado “aviador” puede ser un recuerdo de aquella estética futurista que ya a finales del siglo XX no era más que una “vanguardia histórica”. Si esta apreciación fuera correcta, quizá sería el indicio indirecto más notable para poder valorar algún punto de contacto entre los relatos de Bosis y Tabucchi.

Ícaro frente a Mussolini: Lauro de Bosis, o la fe en la técnica

Lauro de Bosis compuso una tragedia de formato clásico, *Icaro*, que, como ya dijimos, luego se editó en versión bilingüe, italiano-inglés, en Oxford, con prólogo de Gilbert Murray. Es un texto deslumbrante escrito en plena etapa mussoliniana, donde el rey Minos encarna la figura del dictador paternal, pero, al mismo tiempo, implacable. Los personajes que intervienen en la historia son Minos (rey de Creta), Pasífae (su esposa), sus hijas Fedra y Ariadna, Dédalo (artesano ateniense), Ícaro (su hijo), Erígone (madre de Ícaro), Teseo (hijo del rey de Atenas), el sacerdote del Minotauro y un heraldo, así como el coro, compuesto por quince jóvenes de la corte minoica.

Dédalo está diseñando secretamente un nuevo invento que no es otro que unas alas conformadas mediante plumas de águila que va cazando su propio hijo. Al mismo tiempo, en Creta se está preparando el festival poético con el que se va a conmemorar al titán Prometeo, motivo que hace posible que este personaje mitológico también sea evocado en la obra como una suerte de redentor. No en vano, ya sabemos que tanto Dédalo como Prometeo tienen como rasgo común su desafío a las leyes naturales,

y esta asociación entre ambos mitos ya está presente en el imaginario cuando Bosis la adopta para su obra.

Probablemente, lo más característico de esta moderna tragedia es la manera en que Ícaro se nos presenta, considerado como un aedo de espíritu plenamente romántico cuya máxima aspiración es la libertad y la lucha contra la tiranía. Es evidente que se trata del personaje principal de la obra (el propio título ya lo declara) y que Bosis terminará identificándose con la propia caracterización que hace de este personaje legendario. Ícaro, como ya hemos apuntado antes, ahora es un aedo y se propone componer un poema que no será otro que el de su propio vuelo a la libertad. De hecho, su poema no está hecho de palabras, sino del aleteo que dará lugar a su vuelo, como expresa él mismo:

FEDRA: Mañana, aedo Ícaro, es el certamen
de Prometeo. Minos te pregunta
si para celebrar el día del Titán
tienes preparado el himno y si quieres ser el primero
en abrir la carrera en honor a Prometeo.

ÍCARO: Hija
del rey del Mar, para el día de Prometeo
Ícaro elevará un himno más alado
que un canto, no de sílabas resonantes,
mas hecho del batir de alas y de tal ardor
que se llevará del mundo a quien lo cante,
y en honor del Titán elevará
no la llama humeante de las antorchas,
sino el divino fuego que en el corazón
del hombre brilla y que Prometeo enciende.
Mañana, Fedra, esta llama llevaré
desde la tierra al cielo.

(Bosis, 1933, pp. 88-89, trad. de García-Jurado)

Llama la atención esta naturaleza alada del poema, pues cuando Tabucchi (1996) escribe el sueño de Ovidio Nasón, también hace que este poeta, convertido en una inmensa mariposa e incapaz de hablar, intente componer un poema con el batir de sus alas:

Ovidio había compuesto un breve poema de ágiles versos afectados y placenteros para que alegraran al César. Pero, ¿cómo decirlos, pensó, si su voz era tan sólo el zumbido de un insecto? Y entonces pensó en comunicar sus versos al César mediante gestos y empezó a agitar suavemente sus majestuosas alas coloreadas en una danza maravillosa y exótica. (p. 20).

Tanto Dédalo como Ícaro comparten, asimismo, la condición de soñadores. Ya al comienzo de la obra, en el mismo prólogo, Minos pregunta a Dédalo qué nuevo sueño le persigue. Esta característica es importante, pues la capacidad de ensoñación es la que define a ambos personajes, si bien sus anhelos no son coincidentes. De esta forma, mientras Dédalo cree en el poder renovador de la ciencia, Ícaro considera que el cambio sigue estando en la revolución. Como ya hemos tenido ocasión de señalar, cabe destacar la confianza en la técnica que rezuma el drama de Bosis como el medio que liberará de manera eficiente a la humanidad. Estamos en la época del futurismo, y muchos de los cultivadores de este género, como el pintor Tato, utilizan los aviones como temas para sus cuadros (Miracco y Piccone, 2005) (ver Anexo).

Lauro de Bosis aprenderá a pilotar una nave con el fin de servirse de ella para lanzar pasquines antimussolinianos. De esta forma, la tragedia *Icaro* se caracteriza por mostrarnos a un héroe romántico dentro de una obra que sigue las convenciones clásicas de la tragedia, como el uso de los coros. En cierto modo, esta relación entre el romanticismo y la tragedia ya se encontraba en la pasión que por el *Prometeo* de Esquilo sintió el poeta Percy B. Shelley y que terminó dando lugar a la novela *Frankenstein, o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley (González-Rivas, 2006).

Lauro de Bosis se muestra, por tanto, como un digno heredero de dos tradiciones: de una parte, la clásica y, de otra, la romántica, aunque lo que realmente hereda es una sola tradición: la de la lectura romántica que se ha hecho de lo clásico durante el siglo XIX.

Dédalo y el Minotauro melancólico: Antonio Tabucchi, o el ingenio

Tal como indicábamos más arriba, nada más comenzar a leer la obra de Tabucchi, podemos apreciar la inmensa deuda que este escritor tiene contraída tanto con Borges como con las *Vidas imaginarias* de Marcel

Schwob. Si nos fijamos en el “Sueño de Dédalo...”, observamos sin dificultad lo mucho que debe a Borges este relato (el laberinto, la biblioteca de Babel, Asterión); tampoco es difícil observar cómo este relato inicial es un digno heredero del propio Schwob, de manera particular de su vida imaginaria de Empédocles. Con respecto a los elementos borgianos del relato, si bien en el laberinto de Tabucchi tenemos hexágonos y en la biblioteca de Borges se trata de octógonos, resulta obviamente común la naturaleza geométrica de los recintos. De manera similar, el cambio de perspectiva con respecto al Minotauro, normalmente visto como una mera bestia irracional y ahora descrito como un ser melancólico, nos recuerda al cuento titulado “La casa de Asterión” (recordemos que “Asterión” es el otro nombre para el Minotauro). Tabucchi (1996) nos habla de un “hombre-bestia” con cabeza de toro (p. 16), mientras que Borges (1989) lo describe de manera indirecta: “¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?” (vol 1, p. 570).

El hecho de que el Minotauro esté enamorado de la luna podría dar lugar a muchos comentarios, si bien, de manera particular, nos ha recordado al *Calígula* de Albert Camus (2013), de una parte, y no podemos obviar que la luna sería, asimismo, el contrapunto del sol, que en el mito originario funde las alas de Ícaro. Como también indicábamos más arriba, no debe pasarse por alto el rasgo “futurista” de denominar a Dédalo “aviador”, algo que a todas luces supone un anacronismo y que puede estar evocando al propio movimiento futurista, donde el mito de Dédalo e Ícaro disfrutó de una moderna relectura aeronáutica.

Uno de los aspectos que resulta más inquietante en este relato es la propia consideración que se tiene en él del conocimiento de Dédalo y, en relación con esto, el desenlace tan inesperado que encontramos en la historia. Dédalo se encuentra perdido dentro de su propio laberinto y no recuerda cómo salir de él, a pesar de ser él mismo quien había construido tal recinto para encerrar al monstruo:

Soñó que se encontraba en las entrañas de un palacio inmenso, y estaba recorriendo un pasillo. El pasillo desembocaba en otro pasillo y Dédalo, cansado y confuso, lo recorría apoyándose en las paredes. Cuando hubo

recorrido el pasillo, llegó a una pequeña sala octogonal de la cual partían ocho pasillos. Dédalo empezó a sentir una gran ansiedad y un deseo de aire puro. Enfiló un pasillo, pero éste terminaba ante un muro. Recorrió otro, pero también terminaba ante un muro. Dédalo lo intentó siete veces hasta que, al octavo intento, enfiló un pasillo larguísimo que tras una serie de curvas y recodos desembocaba en otro pasillo. Dédalo entonces se sentó en un escalón de mármol y se puso a reflexionar. En las paredes del pasillo había antorchas encendidas que iluminaban frescos azules de pájaros y de flores.

Sólo yo puedo saber cómo salir de aquí, se dijo Dédalo, y no lo recuerdo. Se quitó las sandalias y empezó a caminar descalzo sobre el suelo de mármol verde. Para consolarse, se puso a cantar una antigua cantinela que había aprendido de una vieja criada que lo había acunado en la infancia. Los arcos del largo pasillo le devolvían su voz diez veces repetida.

Sólo yo puedo saber cómo salir de aquí, se dijo Dédalo, y no lo recuerdo. (Tabucchi, 1996, pp. 15-16)

Dédalo se encuentra, finalmente con un hombre que tiene cabeza de toro y está muy triste, dado que nunca ha podido ver cómo es el mundo fuera de aquella cárcel. Dédalo siente una enorme compasión por él y decide ayudarlo. Lo primero de todo, según le cuenta el Minotauro, deben sortear a los guardianes que lo custodian:

El hombre bestia levantó otra vez la cabeza y lo miró con sus ojos bovinos. En esta habitación hay dos puertas, dijo, y vigilando cada una de las puertas hay dos guardianes. Una puerta conduce a la libertad y otra puerta conduce a la muerte. Uno de los guardianes siempre dice la verdad, el otro miente siempre. Pero yo no sé cuál es el guardián que dice la verdad y cuál es el guardián que miente, ni cuál es la puerta de la libertad y cuál es la puerta de la muerte. (pp. 16-17)

Para ello, Dédalo debe idear una argucia que le permita superar este primer obstáculo. Como acabamos de leer, sabemos que la estancia donde se encuentra encerrado el Minotauro tiene dos puertas, una que conduce a la libertad y otra que lleva a la muerte. Cada puerta está vigilada por un guardián, uno de los cuales siempre dice la verdad y el otro la mentira. Se trata del conocido acertijo de las dos puertas conocido gracias a Raymond Smullyan que, en un libro de 1978 titulado *¿Cómo se llama este libro?*, da

nombre al acertijo: “knights and knaves” (“caballeros y escuderos”) (Smullyan, 2004, p. x), lo que inspira, a su vez, una escena de la película titulada *Dentro del laberinto* (*Labyrinth*, de 1986). El título de la película nos daría, asimismo, un argumento más para justificar la presencia de este acertijo en el relato de Tabucchi, ya que, no en vano, estamos dentro del laberinto por antonomasia, como es el de Creta. De esta forma, en la más pura tradición de estos juegos lógicos, Dédalo pregunta a uno de aquellos guardianes qué puerta diría su compañero que es la que conduce a la libertad. Claramente, si se trata del guardián que dice la verdad, responderá que su compañero (el que dice la mentira) va a señalar la puerta que lleva a la muerte, mientras que el guardián mentiroso, según su costumbre falaz, va a afirmar también que su compañero (el que dice la verdad) indicará asimismo esta misma puerta. De esta forma, Dédalo sabe que no hay más que tomar la puerta contraria que indique uno u otro. El gusto por tales juegos lógicos va desde los antiguos griegos, que ya afirmaban aquello de que los cretenses eran mentirosos, como hasta el mismo Borges (1989), quien en una reseña al libro *Matemáticas e imaginación* (recogida en *Discusión*) encomia esta tradición:

De este último, con el que jugaron los griegos (Demócrito jura que los abderitanos son mentirosos; pero Demócrito es abderitano; luego Demócrito miente; luego no es cierto que los abderitanos son mentirosos; luego Demócrito no miente; luego es verdad que los abderitanos son mentirosos; luego Demócrito miente; luego...), hay casi innumerables versiones que no varían de método, pero sí de protagonistas y de fábula. Aulo Gelio (*Noches áticas*, libro quinto, capítulo X) recurre a un orador y a su alumno; Luis Barahona de Soto (*Angélica*, onceno canto), a dos esclavos; Miguel de Cervantes (*Quijote*, segunda parte, capítulo LI), a un río, a un puente y a una horca; Jeremy Taylor, en alguno de sus sermones, a un hombre que ha soñado con una voz que le revela que todos los sueños son vanos; Bertrand Russell (*Introduction to Mathematical Philosophy*, página 136), al conjunto de todos los conjuntos que no se incluyen a sí mismos. (vol. 1, p. 276)

Al margen de su pertinencia o no dentro del relato, se nos antoja cuando menos curiosa la inclusión de este pequeño dilema lógico en el

relato de Tabucchi, por más que parezca algo meramente anecdótico. Dentro de un sueño no suele haber lógica, cuando menos lo que entendemos por tal, de manera que el dilema aporta una suerte de elemento ajeno. Sin embargo, hay una razón algo más alejada que también puede estar en la base de la inclusión de este dilema en la historia de Tabucchi, como es el recuerdo de las puertas del sueño con las que termina el libro VI de la *Eneida*:

Dos son las puertas del Sueño, de las cuales una se dice
de cuerno, por donde fácil salida se da a las sombras verdaderas;
la otra resplandece del brillante marfil que la forma
pero envían los Manes al cielo los falsos ensueños.
Allí Anquises lleva luego a su hijo junto con la Sibila
con estas palabras y los saca por la puerta marfileña,
va éste derecho a las naves y encuentra a sus compañeros.
(Virgilio, trad. 1998, *Aen.*, libro 6, vv. 892-898)

Tabucchi (1997) se refiere en su relato titulado “Una jornada en Olimpia”, dentro de su libro *Los volátiles del beato Angélico*, a estas dos puertas⁴:

Además, aun cuando se quisiera creer en el mito, era verdad que los sueños ascienden desde el reino de Hipno y de su hermana, pero es necesario recordar que si éstos salían por la puerta de mármol de Hades se trataba de sueños falsos, mientras que si salían por la puerta de cuerno se trataba de sueños veraces. (p. 126)

La puerta de los sueños falsos no dejaría de ser, como apunta Hernández de la Fuente (2006) con referencia a Borges, la puerta de la literatura (p. 157).

De esta forma, mientras en la obra de Bosis la técnica se muestra como el elemento que va a marcar el factor de cambio, en Tabucchi es lo onírico aquello que se constituye en espacio verosímil de liberación y, sobre todo, de desenlaces tan alternativos como paradójicos.

⁴ Al respecto, Hualde Pascual (2000, p. 24).

El sueño de Bosis y el sueño de Tabucchi: una filología de lo posible

Si en la tragedia de Bosis Dédalo e Ícaro son soñadores, en el relato de Tabucchi no estamos más que ante un simple sueño o una experiencia onírica. No obstante, es pertinente partir de la esencial polisemia de la palabra “sueño”, bien como “anhelo” y “esperanza”, bien como el mero acto de “soñar” mientras dormimos. Que nosotros sepamos, a nadie se le había ocurrido hasta ahora poner en relación la obra de Bosis con la de Tabucchi, y no nos referimos únicamente al sueño de Dédalo escrito por este último, sino al conjunto de la obra. En este sentido, la presencia de varios poetas modernos entre los soñadores de Tabucchi nos hizo entrever la posibilidad de que hubiera podido figurar, entre tales poetas, Lauro de Bosis. Era como si, al hilo de esta doble lectura, se hubiera creado una historia posible, justamente la del sueño de Bosis narrado por el mismo Tabucchi. Esta suerte de “filología de lo posible” nos ha dado, asimismo, mucho que pensar, en la medida en que nuestros estudios no incidieran tan solo en lo ya escrito o creado, sino en la posibilidad de nuevas recreaciones. Desde esta perspectiva cabría imaginar el deseable ensayo que acerca de la *Eneida* podría haber escrito Italo Calvino para la compilación *Por qué leer los clásicos* (Calvino, 1995), o el maravilloso relato que Borges habría podido escribir acerca de la carta que Plinio el Joven dedicó a la existencia de los fantasmas (García Jurado, 2010-2011), o bien el hermoso diálogo entre Minos e Ícaro que podría haber recreado el no menos trágico Cesare Pavese (2001). Esta suerte de dimensión de lo posible o deseable nos atrae, sobre todo, a la hora de proponer un desenlace creativo, más que una esperable conclusión, para nuestro estudio. Por ello, no nos resistimos a recrear nuestra propia tentativa, que no es otra que la manera de imaginar cómo Antonio Tabucchi habría escrito el sueño de Lauro de Bosis.

Lauro de Bosis, aedo y kamikaze

Una noche de octubre de 1931, en la ciudad de Marsella, el poeta Lauro de Bosis soñó que era un inmenso albatros. Comprobó, sin embargo, que

las plumas de sus alas parecían pequeñas hojas de papel y, aunque no pudo entender la razón de aquel prodigio, le gustó observar cómo las láminas blancas emanaban un brillo parecido al de la nieve. Al poco tiempo, y sin temor alguno, emprendió un viaje que, como él bien sabía, no tendría retorno. Su destino era Roma, de manera que alzó rápidamente el vuelo, sin preocuparse ni de la distancia ni del posible cansancio.

Al cabo de unas horas, Bosis divisó el Coliseo, y comenzó a descender por medio de redondas cabriolas. Fue entonces cuando sintió que sus alas se estaban desmenuzando poco a poco. Además, las pequeñas láminas blancas se habían emborronado con letras rojas. Entre otras, Bosis pudo reconocer palabras como CONTRA y MUSSOLINI. Poco a poco, a medida que sus alas se deshacían, él iba descendiendo suavemente hacia el suelo, hasta terminar aterrizando en la Piazza Venezia, frente al Altar de la Patria.

Allí, ya incapaz de volar, intentó ponerse en pie, sobre todo para alejarse de unos hombres vestidos de negro que se dirigían a él amenazantes. Aquellos hombres estaban intentando recoger los papeles que habían caído del cielo, y no tardaron en darse cuenta de que provenían de las alas de Bosis, que cojeaba torpemente sobre el pavimento. Ahora ya no era el ave majestuosa que había surcado los cielos romanos, sino un pobre pato desamparado y desnudo.

Cuando los hombres con camisa negra se acercaron a él le propinaron, entre risas y humillaciones, varias patadas. Bosis sintió un dolor insoportable que lo dejó semiinconsciente. Fue entonces cuando apareció, también vestido de negro, Benito Mussolini, que le reprochó paternalmente su traición: “Antes eras un aedo y ahora te has convertido en un pobre pájaro moribundo”, le dijo el dictador. “Podrías haber cantado mis hazañas, pero preferiste difamarme”, continuó diciendo.

Lauro quiso responderle, intentando incorporarse sobre sus torpes patas, que parecían clavadas en el suelo. Al fin pudo decirle que se alegraba de no ser un poeta servil. Luego añadió que no le importaba morir por su propia dignidad, como le había ocurrido al más querido de sus personajes literarios, el aedo Ícaro.

Mussolini ni se inmutó ante aquellas palabras inspiradas por el dolor y la rabia, y se limitó a decir: “Ah, sí, tu tragedia, que nadie leerá. Pero tú no eres Ícaro, sino un ave inmundada. ¿Dónde están tus alas?”

En ese mismo instante, de nuevo en Marsella, Bosis se despertó abruptamente y pudo así escapar de su pesadilla. Ya en pie, recordó que dentro de tres horas tendría que pilotar una avioneta hasta Roma, cargada de pasquines antimussolinianos. Había diseñado meticulosamente el desenlace de su historia, y ahora sintió cómo, al fin, él mismo iba a ser el protagonista de esta nueva tragedia.

Referencias

- Borges, J. L. (1989). *Obras Completas* (3 vols.). Barcelona: Emecé.
- Bosis, L. de (prefacio de G. Murray). (1933). *Icaro*. (Ed. bilingüe, trad. al inglés R. Draper). New York: Oxford University Press.
- Calvino, I. (1995). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Camus, A. (2013). *Calígula*. Madrid: Alianza.
- Farrell, J. (1992). Icarus as Anti-Fascist Myth: The Case of Lauro de Bosis. *Italica*, 69(2), 198-209.
- García Gual, C. (2017). *Diccionario de mitos*. Madrid: Turner.
- García Jurado, F. (2008). *Marcel Schwob: Antiguos imaginarios*. Madrid: ELR.
- García Jurado, F. (2010-2011). “Casa tomada”, *Domus pestilens*. Julio Cortázar reescribe a Plinio el Joven. *Res Publica Litterarum. Studies in the Classical Tradition*, 13-14, 89-111.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica: Conceptos, historia y métodos*. México: UNAM.
- García-Jurado, F. (2026). *Atlas hispánico de la tradición y recepción clásica* (AHTRC). Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.20589119>
- Ginzburg, C. (1976). High and Low: The Theme of Forbidden Knowledge in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. *Past and Present Society*, (73), 28-41. https://warwick.ac.uk/fac/arts/history/students/modules/hi203/group3/high_and_low.pdf
- González-Rivas Fernández, A. (2006). *Frankenstein; or the Modern Prometheus*: Una tragedia griega. *Minerva: Revista de Filología Clásica*, 19, 309-326. <https://revistas.uva.es/index.php/minerva/es/article/view/2720>
- Hernández de la Fuente, D. (2006). Homero, Borges y las puertas del sueño. En J. Cano Cuenca et al. (Eds.), *Tropheia: Tributo a Carlos García Gual*. Madrid: Sietenanos, 155-163.
- Highet, G. (1949). *The Classical Tradition*. Oxford: Clarendon Press.
- Horacio (2007). *Odas. Canto secular. Epodos*. (Trad. de J. L. Moralejo Álvarez). Madrid: Gredos.
- Hualde Pascual, P. (2000). Vidas imaginarias de autores griegos en la literatura moderna: Tradición de un microgénero (Schwob, Borges y Tabucchi). En P. L. Zambrano Carballo et al. (Eds.), *El retrato literario*,

tempestades y naufragios, escritura y reelaboración: Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Huelva, Universidad de Huelva, 2000, 217-227.

Miracco, R. (com.) y Piccone, A. (coord.) (2005). *Aérea. Cielos Futuristas* [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Municipal de Arte Contemporáneo.

Ovidio (2007). *Metamorfosis*. (Trad. de M. C. Álvarez Morán y R. M. Iglesias Montiel). Madrid: Cátedra.

Ovidio (2026). *Arte de amar. Remedios de amor*. (Trad. de J. L. Arcaz). Madrid: Alianza.

Pavese, C. (2001). *Diálogos con Leucó*. Barcelona: Tusquets.

Picasso, P. (2000). *Picasso, Minotauro* [Catálogo de exposición, Madrid, 25 de octubre de 2000 - 15 de enero de 2001]. Madrid: Aldeasa; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Schwob, M. (prólogo de J. L. Borges). (1987). *Vidas imaginarias*. Barcelona: Orbis.

Smullyan, R. M. (2004). *¿Cómo se llama este libro? El enigma de Drácula y otros pasatiempos lógicos*. Madrid: Cátedra.

Tabucchi, A. (1996). *Sueños de sueños y de Los tres últimos días de Fernando Pessoa*. Barcelona: Anagrama.

Tabucchi, A. (1997). *Los volátiles del Beato Angélico*. Barcelona: Anagrama.

Virgilio (1998). *Eneida*. (Trad. de R. Fontán Barreiro). Madrid: Alianza.

Wilder, T. (1996). *Los idus de marzo*. Madrid: Alianza.

Ziolkowski, T. (2008). *Minos and the Moderns: Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*. Oxford University Press.

Anexo



Tato (Guglielmo Sansoni), *Sobrevolando en espiral el Coliseo (Spiralata)*, 1930.

Forzar al griego antiguo a hablar del presente. Reflexiones sobre la escritura contemporánea en griego antiguo a partir de un poemario reciente (S. Reza Calvillo, *Mirlo*, 2026)

Forcing Ancient Greek to Speak the Present: Reflections on Contemporary Writing in Ancient Greek through a Recent Poetry Collection (S. Reza Calvillo, Mirlo, 2026)



Bernardo Berruecos Frank

Universidad Nacional Autónoma de México

bernardoberruecos@gmail.com

Recibido: 15/04/2026. Aceptado: 26/05/2026.

Resumen

Este texto presenta, analiza y discute un caso específico de composición creativa en griego antiguo realizada por un joven poeta y filólogo contemporáneo desconocido desde una de las periferias latinoamericanas del clasicismo. A partir del estudio de este caso, se proponen una serie de reflexiones acerca de la crisis actual de la disciplina de los estudios clásicos y se sugieren algunos conceptos operativos que permiten situar el significado y los objetivos de este proyecto y abrir una discusión sobre el papel de los clásicos en Latinoamérica.

Palabras clave: periferia, estudios clásicos, composición creativa en griego antiguo, subversión, intempestividad

Abstract

This article examines a specific case of creative composition in Ancient Greek produced from one of the Latin American peripheries of classicism by a young contemporary poet and philologist who is virtually unknown. Drawing on this case study, it reflects on the current crisis in Classical Studies, proposes a set of operative concepts for situating the meaning and aims of this project, and opens a broader discussion on the role of the classics in Latin America.

Keywords: periphery, Classical Studies, creative composition in ancient Greek, subversion, untimeliness

Manifiesto del clasicista periférico

Muchos clasicistas a lo largo del mundo, al vernos increpados por las múltiples crisis que atraviezan la humanidad y el planeta, nos sentimos cada vez más incómodos a la hora de ejercer un oficio que, por más abolengo y prestigio que se arrogue, parece cada día más y más disociado de la realidad a nuestro alrededor. Aunque a menudo incurramos en argumentos que pretenden justificar nuestro quehacer con la promesa de que alguna actualidad hay en él, lo cierto es que, frente a la destrucción sistemática de nuestro entorno, la crisis ecológica sin precedentes, la creciente fuerza con que un nuevo imperialismo desenmascarado se extiende por todo el orbe, el odio, la intolerancia y la guerra que cada día está más cerca de casi cualquier rincón del planeta, no parece que el oficio de filólogo clásico o estudioso de la antigüedad grecorromana ofrezca un camino viable hacia la construcción de soluciones o, por lo menos, de empatía y solidaridad con la humanidad¹.

A diferencia de lo que ocurría hace medio siglo, cuando algunas de las voces más autorizadas de los estudios clásicos militaban activamente en contra de injusticias y violaciones a los derechos humanos, hoy en día el vínculo entre la militancia política de izquierda y el clasicismo parece estar en peligro de extinción². Piénsese en el caso de Pierre Vidal Naquet o Jean

¹ Los términos “actualidad”, “vigencia”, “persistencia”, “pervivencia”, “legado”, “relevancia”, “presente”, entre otros semejantes, aparecen recurrentemente en los títulos de artículos, libros y compendios, muy conspicuamente en el ámbito de los estudios de “tradición clásica”, lo que demuestra la ansiedad de autojustificación de la disciplina. Un buen ejemplo es el de García Pérez y Olivares Chávez (2012).

² En la *Classicist List* de la Universidad de Liverpool, la más grande *mailing list* de eventos de estudios clásicos en el mundo, es muy común que, ante la denuncia política de algún colega valiente que se atreve a hacerla llegar a sus cientos de miembros, muchas voces contesten airadas diciendo que es inapropiado pronunciarse políticamente en ese lugar. Algunos estudiosos, en el contexto angloparlante, que se han pronunciado públicamente, por ejemplo, en contra del genocidio en Gaza, son Dan-el Padilla Peralta, Brooke Holmes y Emily Greenwood. No puede decirse lo mismo, en el caso

Pierre Vernant, quienes veían en el estudio de los autores griegos y en la propia disciplina de la historia no solo una forma de liberación de las constricciones políticas del presente, sino también de compromiso con la militancia a favor de las causas más urgentes de lucha social³.

Hoy, lejos de encontrar voces poderosas de disidencia dentro del ámbito de los estudios clásicos, la disciplina parece, de nuevo, haber encontrado un nicho confortable y una alianza poderosa con los discursos más reaccionarios y conservadores del panorama político actual. El tan socorrido “regreso a la antigüedad clásica grecolatina” más que nunca parece un camino directo hacia las ideologías más retrógradas y puritanas⁴.

No ayuda mucho el hecho de que los estudios clásicos sean una disciplina cuyo monopolio está controlado desde hace siglos por los métodos y las academias del Norte Global (y, no sobra decirlo, también, por sus múltiples proyectos de expansión colonial). Es difícil, entonces, si no imposible, que quienes intentan ingresar al gremio desde la periferia no

latinoamericano, de clasicistas que hayan alzado la voz contra el secuestro de Nicolás Maduro y la invasión a Venezuela, o en contra del bloqueo criminal a Cuba, aunque se trate de asuntos que nos interpelan directamente.

³ Sobre la militancia política de Vidal Naquet puede consultarse la biografía escrita por Francois Dosse (2020). Vidal Naquet, cuyas padres murieron en Auschwitz en 1944, se pronunció como judío en contra de la invasión de Israel al Líbano en 1982, apoyó a los palestinos perseguidos, militó activamente en contra del uso de la tortura en Argelia (dentro de esta militancia pueden contarse la publicación en 1958 de *L’Affaire Audin*, la fundación del periódico clandestino *Vérité-Liberté*, dedicado a contrarrestar la censura de la prensa sobre los asuntos de Argelia, y haber firmado el *Manifiesto de los 121* o *Declaración sobre el derecho a la insumisión en la guerra de Argelia*) y en contra del negacionismo del holocausto, entre muchas otras luchas. Jean Pierre Vernant fue miembro del Partido Comunista Francés desde 1930, participante activo en la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial y signatario también del *Manifiesto de los 121*, entre otras cosas. En España el nombre de Agustín García Calvo y en Italia el de Luciano Canfora pueden sumarse a esta lista, un tanto reducida, de clasicistas de izquierda.

⁴ Ejemplos de ello hay tantos que podrían ser ~~ser~~ materia para un artículo completo o, incluso, un libro. Remito al lector al muy reciente libro de Curtis Dozier (2026), *The White Pedestal: How White Nationalists Use Ancient Greece and Rome to Justify Hate*, y al sitio web *Pharos: Doing Justice to the Classics*, fundado por el mismo profesor, en el que se documentan ejemplos de cómo grupos de odio usan y se apropian de la antigua Grecia y Roma. Un caso muy elocuente de un clasicista profesional convertido en intelectual orgánico de la extrema derecha (en particular, del trumpismo) es el de Victor Davis Hanson, autor de numerosos estudios y premiado en 1991 con el *American Philological Association (APA) Award for Excellence in Teaching*, quien en 2019 publicó su libro *The Case for Trump*, una defensa clásicamente orientada del “agente naranja”.

se vuelvan ineludiblemente cómplices de todos aquellos presupuestos y dinámicas que, al fin y al cabo, articulan desde adentro los engranajes ocultos de estas venerables “Ciencias de la Antigüedad”. La complicidad radica, sobre todo, en el deseo de emular y asimilarse a la cultura europea (apartándose de la propia), muchas veces gracias al privilegio de haber sido aceptado por las academias centrales y certificado por sus ritos de paso, pero sin que nunca la membresía de pertenencia pueda dejar de ser marcada con el apelativo de “periférica”. El clasicista que ha logrado ingresar como miembro periférico de la cofradía está condenado a repetir estas mismas violencias jerárquicas en las que él mismo se vio envuelto y a seguir anhelando que su membresía no tenga fecha de caducidad.

Esta membresía, sin embargo, no es “all inclusive”; por ejemplo, excluye de sus beneficios el privilegio de cuidar la edición crítica de algún texto clásico, o de algún papiro de reciente aparición, o ser el responsable del nuevo comentario de Oxford o Cambridge de algún poeta griego o latino. A lo mucho, y eso solo si dentro del expediente académico es comprobable una cercanía fehaciente con los recintos mayormente reconocidos del clasicismo mundial y con los supervisores más afamados del gremio, puede el clasicista periférico aspirar a publicar alguna contribución en un libro colectivo al que le hicieron el favor de invitarlo (obviamente en alguna de las “lenguas europeas de prestigio”⁵ y a menudo como parte de una cuota inclusiva), o lograr la aprobación, muchas veces a regañadientes, de estrictos *referees* de influyentes revistas; pero ello solo si el clasicista en cuestión demuestra con claridad haber asimilado por completo, en un

⁵ Es sorprendente que el español, la segunda lengua más hablada en el mundo y que además cuenta con reconocidos estudiosos que son referentes en el clasicismo mundial, no sea una lengua que se acepte en muchas de las principales revistas de estudios clásicos. Como ejemplos pueden mencionarse *Rheinisches Museum*, que admite alemán, inglés, francés, italiano y... ¡latín!; *Philologus*, que recibe contribuciones en alemán, inglés, francés e italiano; y *Mnemosyne*, que acepta inglés, francés y alemán. Las revistas inglesas y norteamericanas suelen aceptar solo el inglés. Una excepción era *Bryn Mawr Classical Review* que, hasta hace poco, publicaba reseñas en español, pero a partir de junio del 2025 solo admite el inglés.

radical mimetismo, los métodos y procedimientos avalados por la ciencia filológica de los templos europeos del saber⁶.

Es dentro de este estado de cosas que los estudios de recepción clásica han venido a abrir caminos prometedores para contrarrestar estas dinámicas jerárquicas, verticales y, en definitiva, colonialistas que definen los estudios clásicos, no sin que las voces más puristas del clasicismo vean estos esfuerzos con recelo y suspicacia⁷. El clasicista periférico, de este modo, encuentra una vía de inclusión en el gremio, gracias a que se le ha concedido el derecho de hablar sobre los clásicos, pero solo oblicuamente. Es decir, no sobre los clásicos *per se* (prerrogativa del centro europeo y norteamericano), sino sobre la relación de los clásicos con algún tema o asunto de su competencia (a menudo, la literatura, la política o la historia de su propio país de origen). Es así que ha ido emergiendo en las últimas décadas un número creciente de estudios sobre los clásicos en la historia, la literatura, el arte, la política y la cultura en general de “las Américas”, sin que ello garantice que sean los propios latinoamericanos quienes se conviertan en las voces más representativas de estos esfuerzos, pues en las academias del Norte Global se ha reconocido desde hace tiempo (antes que en la propia Latinoamérica) el muy redituable atractivo que supone hablar sobre estos temas⁸.

⁶ A reserva de que debería hacerse una investigación sobre esto, tal y como la que hizo Dan-el Padilla Peralta (2021) sobre la enorme desigualdad y subrepresentación de estudiosos de color y mujeres en las principales revistas de filología clásica, la presencia de latinoamericanos en los índices de las principales revistas de estudios clásicos es muy menor.

⁷ Un buen ejemplo reciente de esta alergia es el artículo “An Apology for Philology”, de S. L. Gold y J. T. Katz (2025), quienes, aterrados por una supuesta futura desaparición del griego y el latín en Princeton, interpretan el auge de los estudios de recepción clásica como una propagación de una “bad philology” y proceden a realizar una defensa de la primacía de la filología, entendida de un modo muy restringido y tradicional, frente a lo que consideran una instrumentalización política de los clásicos. La propia Gold, en un artículo anterior, “Rebuilding the Classics” (2022), lamenta que la disciplina haya desplazado el estudio riguroso y filológico de las fuentes antiguas en favor de categorías contemporáneas como “género”, “raza” y “poder”.

⁸ Un buen ejemplo de esto es el *Brill's Companion to Classics in the Early Americas* (Tomes et al., 2021), que cuenta con catorce capítulos, de los cuales solo uno fue escrito por un estudioso que trabaja en una academia latinoamericana. Algo semejante ocurre con el volumen *Antiquities and Classical Traditions in Latin America* (Laird y Miller, 2018) en el que solo una de sus catorce contribuciones fue

Ante este panorama emergen inevitablemente una serie de preguntas. ¿Cómo construir un clasicismo periférico capaz de deconstruir los fundamentos colonialistas de la disciplina? ¿Cuáles serán los objetos que los clasicistas periféricos van a tomar preferentemente bajo su mirada? ¿Quedará dentro de su jurisdicción disciplinaria el estudio de los textos y artefactos de la antigüedad mediterránea grecolatina recelosamente custodiados por los clasicistas del Norte Global? ¿O nos contentaremos con abocarnos a los textos y artefactos “clásicos” o “clasicizantes” producidos en nuestras propias latitudes?

En este texto, pretendo abordar un caso paradigmático que permite reflexionar sobre todo este amplio marco de discusión y que, de algún modo, lo radicaliza. Me refiero a un caso específico de escritura y composición creativa en griego antiguo realizada justamente desde la periferia mexicana del clasicismo y no por una figura canonizada en nuestra historia literaria o académica, sino por un joven poeta y clasicista contemporáneo desconocido. Considero que enfocar este caso permite encarar las preguntas que formulé arriba de un modo particularmente productivo, como intentaré argumentar al final.

La versificación en griego antiguo, ¿privilegio de las élites europeas?

Para muchos helenistas del pasado y del presente, desde Angelo Poliziano hasta U. von Wilamowitz, el conocimiento profundo del griego antiguo en algún momento debía pasar también por la capacidad de componer creativa y autónomamente en esta lengua⁹. Y es comprensible

escrita por una estudiosa que trabaja en una universidad latinoamericana (Elina Miranda Cancela). Pareciera que las universidades de latinoamerica no tienen mucho que decir sobre los clásicos en Latinoamérica.

⁹ Poliziano compuso un *Liber Epigrammatum Graecorum*, la última sección de las *Omnia Opera Angeli Politiani*, et alia quaedam lectu digna que aparecieron en Venecia en 1498. La edición moderna de los epigramas griegos fue editada por F. Pontani (Poliziano, ed. 2002). S. Weise (2022a, pp. 209-214) recoge tres poemas griegos de Wilamowitz, un poema congratulatorio dedicado a los hijos del filólogo clásico Georg Kaibel (1886, en una sofisticada composición eólica), y dos traducciones de poemas de Goethe (1891, una en dísticos elegíacos y la otra en versos eólicos). Más recientemente, el clasicista británico

pensar, como ocurre con cualquier otra lengua, que la competencia de escritura demuestra su mayor grado de dominio. No obstante, el estatus de “lengua muerta” que una y otra vez ha sido conferido al griego antiguo ha ocasionado que los esfuerzos por versificar en este código lingüístico hayan parecido a muchos inútiles e infructuosos. La publicación de *The Hellenizing Muse. A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present*, editado por Filippomaria Pontani y Stefan Weise (2022), ha venido a sentar las bases para el estudio riguroso de esta particular área de los estudios clásicos en la que múltiples disciplinas, como la filología, los estudios de recepción clásica, la codicología y la paleografía, entre otras, convergen y encuentran áreas de interés. Este volumen incluye solamente la producción poética europea, en buena medida porque, en otras latitudes, la información sobre la musa helenizante es demasiado fragmentaria como para ofrecer un panorama coherente (p. 2); Pontani y Weise incluyen, además de la Europa central o nórdica, también los Balcanes, Hungría, Polonia y Lituania.

Como los editores de este volumen dejan claro, la mayoría de los autores que figuran en su antología escriben en verso griego por su propio placer o por mero *divertissement*, y lo hacen, sobre todo, para impresionar a sus colegas y adquirir así reputación (p. 3). De este modo, parece imposible no llegar a la conclusión de que la musa helenizante es la “instancia paradigmática de un ejercicio pedante, practicado por eruditos en su *tour d’ivoire*” (p. 4), o bien por “neófitos entusiastas que desean desplegar su competencia y habilidad en una lengua difícil” (p. 4).

No es de extrañarse, dado el perfil de sus practicantes (la élite del clasicismo europeo), que los contenidos de los poemas no sean particularmente proclives a la subversión y la denuncia políticas, sobre todo la orientada hacia lo que denominaríamos hoy la izquierda del espectro. La poesía política evidentemente tiene lugar en la musa helenizante moderna, pero lo político ahí no parece orientado hacia el tono

Armand d’Angour escribió una oda en estrofas alcaicas en honor de los Juegos Olímpicos de Londres de 2012 (Weise 2022b, pp. 554-557).

de la denuncia, sino que más bien tiende a aliarse con los discursos hegemónicos, ya sea que estos tomen la forma del elogio del poder, ya sea que expresen ideas patrióticas y nacionalistas. Un caso interesante es el de la poesía griega escrita por el joven Friedrich Engels, cuyo tema, aunque podría sin duda interpretarse en clave política en un momento en que el filohelenismo en Alemania está a flor de piel gracias a que Otón I acaba de ser nombrado Rey de Grecia, es simplemente una recreación de un episodio de la mitología griega (el duelo entre los hijos de Edipo, Eteocles y Polinices)¹⁰.

Parece, entonces, dadas las restricciones y dificultades con las que necesariamente se encuentra un poeta moderno o contemporáneo que escribe en griego antiguo –pocos lectores y, entre ellos, la gran mayoría perteneciente a una élite que, en cuanto élite, no suele tener un interés particular en hablar de las injusticias o crisis del presente– que la musa helenizante no posee una inclinación natural hacia la crítica y la denuncia políticas. ¿Pero qué ocurre cuando el poeta-clasicista compositor de versos griegos no proviene de las esferas más altas de las instituciones académicas ni de las élites más selectas de la Europa erudita, dicho de otro modo, cuando el versificador es un clasicista periférico?

Clasicismo del subsuelo

A diferencia de lo que ha sido usual en el Norte Global y en las prestigiosas Academias europeas y norteamericanas (en las que la alianza entre clasicismo, imperialismo, nacionalismo y colonialismo ha sido, por lo general, la regla), en los espacios y regiones con un pasado colonial, las interacciones entre los clásicos y la política, la cultura y el arte son, por decir lo menos, complejas. Hay, de inicio, una ambivalencia importante. Por una parte, los clásicos, ejercidos desde arriba hacia abajo, al igual que en Europa, han servido para la construcción de discursos nacionalistas y la

¹⁰ S. Weise (2022a, pp. 207-209) recoge este poema hexamétrico de Engels de 1837, publicado en los *Gesamtausgabe* de Marx y Engels, titulado Έτεοκλοῦς καὶ Πολυνείκους μονομαχία.

prolongación y continuación de las dinámicas coloniales, al funcionar como una marca de clase y de prestigio que blanquea a sus cultivadores. Pero, por otra parte, los clásicos también han sido un vehículo de resistencia y de denuncia. Han servido para subvertir el orden establecido apelando a una superestructura de valor que, por su prestigio, paradójicamente es capaz de efectuar esa subversión.

Un ejemplo muy claro de ello en el caso de México es el de Carlos Montemayor (1947-2010), escritor, poeta y activista mexicano en defensa de las comunidades indígenas, pero también profesor universitario que ejerció el oficio de traductor de obras clásicas y de clasicista, pero no con el objetivo de engrosar las filas del clasicismo academicista mexicano y mundial, sino con un fin mucho más ambicioso y noble a la vez: conformar una literatura comprometida con las luchas y causas sociales¹¹. En su caso, el ejercicio de la filología clásica se orquesta como método para entender la realidad contemporánea. Los clásicos griegos y latinos le sirven a Montemayor como guías y maestros de la palabra llana y directa, capaz de acercarse a la vida real y a los problemas del presente. El trabajo con los clásicos llevó a Montemayor a recorrer el país y a escribir dos obras testimoniales y ensayísticas a la vez: *Los tarahumaras. Pueblo de estrellas y barrancas*, profunda investigación sobre la historia, el imaginario y la cosmovisión de los rarámuris (una comunidad indígena del norte de México), y *Encuentros en Oaxaca*, “narración sincera y descarnada de un progresivo aprendizaje en el arte de escuchar, colaborar e investigar” (Mondragón 2020, p. 110). La preocupación por la cultura indígena mexicana se manifiesta en una práctica especial de la filología como forma de solidaridad con los pueblos históricamente oprimidos y marginados. El clasicismo de Montemayor, de este modo, se orienta hacia el apoyo decidido y frontal a las luchas de izquierda y hacia una nueva forma de concebir la literatura como arma de compromiso social.

¹¹ Entre sus traducciones, está *Safo. Poemas* (1986).

Valga la siguiente cita para ejemplificar este modo de instrumentalización de los clásicos como herramienta de subversión política y esta forma de comprender a los clásicos como “subsuelo de la cultura”:

Todas mis tareas tienen el mismo hilo conductor: lo clandestino, lo subterráneo, el subsuelo. Desde la infancia mi formación se asoció con la minería y esto se evidencia en varios de mis poemas, cuentos y novelas. Si lo piensas un poco, la cultura grecolatina es el subsuelo de la cultura de Occidente. Las culturas indígenas de Mesoamérica son otra forma de subsuelo en la cultura mexicana actual. Los movimientos guerrilleros son el mundo clandestino de la resistencia social. Te diré que la mayor parte de la literatura griega y latina es una literatura política, una literatura realista, que no tiene el menor interés por la fantasía, la ilusión o el lujo verbal. Es una literatura muy directa que habla de las luchas políticas de su tiempo. Cuando no la hemos leído y no la conocemos nos parece a lo lejos una literatura enrarecida, distante, fuera de la realidad. Todo lo contrario: es la gran literatura realista de todos los tiempos. (Montemayor, 2005, párr. 19)

Sirva, pues, el caso de Montemayor y su clasicismo del subsuelo como paradigma teórico del fenómeno que quiero analizar a continuación: la versificación en griego antiguo como vehículo de denuncia política.

La musa helenizante subversiva de Reza Calvillo

Es de sobra conocido que cuando los clásicos han logrado aliarse con la subalternidad (fenómeno mucho más común en las periferias poscoloniales del clasicismo que en las metrópolis), esta alianza ha solido manifestarse sobre todo a través del fenómeno de la apropiación creativa, ya sea que ésta tome la forma de una reescritura o de una adaptación de los textos y las imágenes de la antigua Grecia y Roma¹². El trasplante de las

¹² La discusión acerca de cómo los textos clásicos han sido utilizados para establecer y mantener, pero también para subvertir los discursos imperiales y colonialistas, es ya un ámbito de estudios bastante amplio. Remito al lector a las obras centrales de Barbara Goff (2005), el volumen colectivo editado por L. Hardwick y C. Gillespie (2007), todo él dedicado a estudiar casos de interacción entre textos clásicos (preponderantemente dramáticos) y contextos poscoloniales. Ciertas regiones del mundo han sido más enfocadas que otras: el caso de la India por P. Vasunia (2013), de las colonias británicas en África por

obras “clásicas” grecorromanas a las literaturas modernas y contemporáneas ha sido particularmente fértil en el ámbito del teatro, que ha remodelado las tramas y narrativas antiguas dentro de contextos políticos, sociales y culturales distintos en los que los significados originales se transforman¹³.

Un muy nutrido cuerpo de obras literarias de tema e inspiración clásicos escritas en las lenguas modernas ha sido precisamente el fenómeno privilegiado de estudio. Mucho más inusitado es que la reescritura de los clásicos se haga en las propias lenguas clásicas y en sus estructuras poéticas, fenómeno de recepción en el que no hay un trasplante a otro código lingüístico y, por tanto, en el que la apropiación se hace de forma violenta y descaradamente directa. Se trata, indudablemente, de una práctica elitista que excluye a todos aquellos que no pueden leer estas lenguas y, por tanto, dirigida a una minoría ilustrada.

Pero ¿qué ocurre cuando este ejercicio se realiza no en lugares del Norte Global como Inglaterra, en donde el conocimiento del griego y el latín es una marca de clase, sino en un lugar como México, en el que, desde principios del siglo XX, los estudios clásicos no pueden comprenderse sin los ambiciosos proyectos y procesos de construcción de una educación nacional pública y popular para las masas, y en donde, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de las metrópolis del clasicismo, la enseñanza del griego y del latín está diseñada para impartirse gratuitamente en la educación pública?¹⁴ Uno de los efectos más visibles de este fenómeno es, en el caso que me ocupa aquí, que el código históricamente prestigioso se usa no ya para validar o legitimar una voz poética, sino simplemente para

B. Goff (2013) y del caribe anglófono por E. Greenwood (2010). El caso de Latinoamérica y del Caribe ha sido desarrollado por Rosa Andújar (2015, 2018, 2020 y 2022). Andrew Laird es la voz dominante en todo lo referente a los clásicos (sobre todo el latín) en el México colonial (ver, entre muchos trabajos, su obra monumental de 2024), el siglo XVIII (2003, 2006, 2010a) y el XIX (2010b). Sobre el vínculo particular entre clasicismo y subalternidad, ver Greenwood (2019).

¹³ Ver la introducción y las contribuciones del volumen *Greeks and Romans on the Latin American Stage* (Andújar y Nikoloutsos, 2020).

¹⁴ Sobre esto vease Berruecos Frank (en prensa).

atacar las jerarquías que lo sustentaban. Dicho de otro modo, la voz que le pertenecía a las élites ahora es arma para denunciar sus excesos.

El poemario que ocupa mi atención, escrito por Luis Santiago Reza Calvillo (nacido en 1996), no ha sido publicado (¿quién, en la industria editorial contemporánea, querría publicar un material así?) y quién sabe si algún día llegue a alguna imprenta. Fuera de los límites restringidos de la academia (que, por otra parte, seguramente opondría también resistencia) es difícil pensar en un nicho adecuado para su difusión. El mismo destino han tenido los otros poemas escritos en griego en México¹⁵. El autor (cuyo nombre, por cierto, no figura en ningún lugar de su poemario), estudiante de doctorado de Filología Clásica, dio a su poemario griego el título de ἐπιθεὺς παραίνεσις, que él mismo traduce como “Mirlo. Poesía-panfleto”. La elección del título es significativa. La palabra ἐπιθεὺς, de muy raro uso en el corpus de textos griegos, es empleada en un fragmento de la obra “Sobre los signos” del filósofo peripatético Teofrasto (ed. 1866), en el que se dice

Ὅρχιλος [ὥς] εἰσιὼν καὶ εἰσδυόμενος εἰς ὁπὰς χειμῶνα σημαίνουσι καὶ ἐπιθεὺς ὡσαύτως / Es un indicio de tormenta cuando el reyezuelo se mete y se esconde en los hoyos e igualmente cuando lo hace el petirrojo. (frag. 6.39, traducción nuestra)

Por la relación fonética entre el sustantivo ἐπιθεὺς, el verbo ἐρεῦθω (enrojecer) y el adjetivo ἐρυθρός (rojo), se suele identificar con este nombre al “petirrojo”, que también es mencionado por el poeta helenístico Arato cuando, hablando igualmente sobre los signos de la tormenta, refiere a los petirrojos que se resguardan en sus sinuosas grutas: καὶ ἐπιθεὺς / δύνων ἐς κοίλας ὀχέας (Arato de Solos, ed. 1997, vv. 1025-1026). Además de evocar la habitual relación en la poesía arcaica griega entre los pájaros y la poesía –piénsese en Alcman imaginándose como un ave (Calame, 1983, frag. 90, p. 1962), o en la famosa *sphragís* de Baquílides (ed. 1993) “el ruiseñor de Ceos” (3.96-97) y algunos poemas específicos con

¹⁵ Sobre poesía en griego escrita en México, y en específico sobre el poeta José de Villerías, autor de epigramas griegos que se conservan en un manuscrito inédito, ver Berruecos Frank (2022).

nombres aviares (como el *Ibis* perdido de Calímaco, que inspiró el *Ibis* de Ovidio), la elección de un ave para nombrar el poemario y, en específico, del Mirlo (que debe ser el Mirlo primavera [*Turdus migratorius*], uno de los pájaros canoros más comunes en la Ciudad de México), resulta muy adecuada, ya que habitualmente es llamado también “zorzal petirrojo”, lo que corresponde con la naturaleza cromática del nombre griego. Que el color escogido sea el rojo es más que afortunado, dada la clara orientación política de los poemas. Y, finalmente, lo que los textos antiguos resaltan de esta especie es que su comportamiento es signo y preludio de la tormenta. Así, el título del poemario acaba siendo una descripción programática de lo que el lector encontrará en él: el señalamiento, rojo como el mirlo, de la tormenta que se avecina (o, más bien, que ya está aquí instalada).

El subtítulo παραίσεις remite directamente a la larga tradición de poesía parenética griega que va desde los *Trabajos y Días* de Hesíodo, pasando por la elegía bélica y marcial de Calino, Tirteo y Solón, hasta la poesía política de la monodia de Alceo y el propio ἔπαινος de Píndaro. Reza Calvillo afilia su poesía griega dentro de esta tradición, pero al mismo tiempo añade, dentro del concepto antiguo de parénesis, la idea del “panfleto”, que en español conlleva siempre una connotación de agresividad o, por lo menos, de frontalidad en la comunicación de un mensaje, la mayoría de las veces de naturaleza política. En la “Aclaración” que antecede los poemas griegos, el autor dice, muy a tono con la orientación panfletaria de su poemario: “Yo escribo desde la ira y mi ira tiene una orientación concreta. Si con esto molesto a algunos compañeros clasicistas, sepan que éste no era mi objetivo, pero que lo disfruto como un beneficio adicional” (Reza Calvillo, 2026, p. 2).

El libelo está estructurado en dos bloques de poemas, los primeros agrupados bajo el nombre de σασιωτικά (“Canciones facciosas”), título con el que la antigüedad conoció una parte de la producción poética de Alceo de Mitilene y que remite a poemas de invectiva política –como informa Estrabón (ed. 1877, 13.2.3)–, los segundos, ordenados bajo el rubro de προοίμια, denominación que, en la literatura griega, remite sobre todo a los Himnos Homéricos.

En lo que sigue me limitaré a presentar, dar a conocer, analizar y comentar únicamente tres de los poemas de esta colección, con la esperanza de que puedan suscitar la curiosidad de los lectores y ello promueva la publicación del poemario completo. He elegido los dos que me han parecido que pueden suscitar una discusión más rica en las reflexiones finales. Mi objetivo no es demostrar las relaciones de intertextualidad de estas composiciones con los distintos poemas que pudieron servirles de modelo (pues, aunque las hay, considero que su valor está en otro lugar), sino más bien examinar los contenidos, no sin informar al lector sobre las características principales de la forma poética elegida, que son insoslayables para su justa apreciación.

La invasión gringa a Venezuela. Poesía coral griega anti-yankee

En la madrugada del 3 de enero de 2026, el ejército estadounidense invadió Venezuela y secuestró a su presidente Nicolás Maduro. Motivado por este ultraje a la soberanía latinoamericana, Santiago Reza compuso el siguiente poema mélico con su propia traducción al español:

εἰς Ὀρας

ἔαρ ἔσται ἐν ἡμετέροισι	
καὶ ὁδοὺς πέρι εἰαρινοὺς	
μαλακῶς πολὺς ἀκρις ἀείσει·	
οὐκέτι δ' εἰαρινή, ποῖ πόθεν, ὦ φίλ', ἐγώ;	
βλαβερὸς δὲ πατήσῃ ἄνθη	5
τάδε Γρῖγξ στόλος· φίλ' ἡμῖν,	
λέγε· ποῖ σὺ, ποῖ ἐλεύσῃ,	
ποῖ δ' ἐλεύσομαι ἐγώ;	
θέρος ἔσται ἐν ἡμετέροις,	
ὅτε παρθένοι ἡϊθεοὶ τε	10
θύμον ἐν κροτάφοισι πλέκουσι.	
ἐν δὲ θέρει τακερῶ, ποῖ πόθεν, ὦ φίλ', ἐγώ;	
βλαβερὸς δὲ πατήσῃ ἄνθη	
τάδε Γρῖγξ στόλος· φίλ' ἡμῖν,	
λέγε· ποῖ σὺ, ποῖ ἐλεύσῃ,	15
ποῖ δ' ἐλεύσομαι ἐγώ;	

καὶ ὀπωρινὰ πύματα φύλλα
κατὰ σὸν γε κάρᾳ προπεσοῦνται
πάνυ εἰκελὰ χερσὶν ἑμοῖσι·
ἐν δὲ φίλοις πετάλοις, ποῖ πόθεν, ὦ φίλ', ἐγώ; 20
βλαβερὸς δὲ πατήσῃ ἄνθη
τάδε Γρῖγξ στόλος· φίλ' ἡμῖν,
λέγε· ποῖ σὺ, ποῖ ἐλεύσῃ,
ποῖ δ' ἐλεύσομαι ἐγώ;
ὅτε Γρῖγξ στρατὸς ἄνθεα δρύψει, 25
ὁ γε αἱματόεις, ὁ βίαιος,
ὁ γ' αἰεὶ φέρεν ἔντε' ἐν ὤμοις,
ἔσται ἀδελφὸς ἑμοί; ποῖ πόθεν, ὦ φίλ', ἐγώ;
βλαβερὸς δὲ πατήσῃ ἄνθη
τάδε Γρῖγξ στόλος· φίλ' ἡμῖν, 30
λέγε· ποῖ σὺ, ποῖ ἐλεύσῃ,
ποῖ δ' ἐλεύσομαι ἐγώ; 

A las Estaciones

Estará entre los nuestros la primavera y en los márgenes de los caminos mucho grillo cantará dulzuras. Yo, que ya no seré primaveral, ¿a dónde y de dónde, querido? Y, dañino, aplastará estas flores el ejército gringo. Querido nuestro, di ¿a dónde, a dónde irás? ¿A dónde he de irme yo?

Estará entre los nuestros el verano, cuando muchachas y muchachos se enlazan en las sienes el tomillo. Y yo, en ese lánguido verano, ¿a dónde y de dónde, querido? Y, dañino, aplastará estas flores el ejército gringo. Querido nuestro, di ¿a dónde, a dónde irás? ¿A dónde he de irme yo?

Y las últimas hojas del otoño rodarán por tu cabeza como si fueran mis manos. Y yo, entre esas hojas mías, ¿a dónde y de dónde, querido? Y, dañino, aplastará estas flores el ejército gringo. Querido nuestro, di ¿a dónde, a dónde irás? ¿A dónde he de irme yo?

Cuando un ejército gringo arranque las flores, el manchado de sangre, el violento y el que siempre ha llevado el uniforme sobre sus hombros ¿será mi hermano? Yo, ¿a dónde y de dónde, querido? Y, dañino, aplastará estas flores el ejército gringo. Querido nuestro, di ¿a dónde, a dónde irás? ¿A dónde he de irme yo? (Reza Calvillo, 2026, pp. 7-10)

Se trata de una canción lírica situada en un ingenioso cruce genérico entre una oda coral monostrófica y un canto monódico simposíaco. La composición articula una estrofa compleja, compuesta por ocho períodos métricos en los que se alternan ritmos anapésticos, dactílicos y yambotrocaicos, que se repiten cuatro veces: tres paremíacos (υ υ - υ υ - υ υ - x), seguidos de dos hemiepes (- υ υ - υ υ -); tres anacreónticos [dímetros jónicos anaclásticos] (υ υ - υ - υ - υ - x) y el cierre con un *lecitio* o dimetro trocaico cataléctico (- υ υ - υ υ -)¹⁶. Los períodos que integran la estrofa, el tono general del poema y la voz poética femenina recuerdan inequívocamente a la poesía coral de Alcman (en particular, sus partenios), pero el dialecto jónico homérico de la épica, y no el dórico que esperaríamos en una composición coral, hace que la composición tienda la mano al canto monódico y, en específico, al género de la poesía de bebida simposíaca conocida como escolión (σχόλιον), que suele emplear una métrica más parecida a la de la poesía coral. El uso de estribillos (ἐφύμνια), que se reiteran al final de cada estrofa y que recuerdan algunos coros de Esquilo, también hermana la composición con el género coral.

El poema comienza con una declaración en futuro que afirma la llegada próxima de un *locus amoenus* primaveral que, sin embargo, se ve violentamente interrumpida por la intromisión de un yo femenino que niega que en ese futuro vaya a haber efectivamente primavera y formula

¹⁶ Se trata de una composición métricamente muy sofisticada. En toda la Antología de la musa helenizante de Pontani y Weise solo encontré una composición con paremíacos en un poema de 1779 del poeta ruso Georgios Baldani (Ermolaeva, 2022, p. 668). No encontré ningún caso en que se usara el hemiepes de forma autónoma. El anacreóntico es relativamente más común, pues es usado en un poema Εἰς Σελήνην de 1816 de Giacomo Leopardi (Pontani, 2022, pp. 131-132); en un poema del poeta alemán Johann Gottfried Herrichen de 1685-1686 (Weise, 2022a, pp. 192-193); en un poema del humanista flamenco Dominicus Lampsonius de 1558 (Lamers y van Rooy, 2022, p. 228); en un poema dedicado al té del clasicista holandés Petrus Francius escrito a finales del siglo XVII (Lamers y van Rooy, 2022, pp. 264-66); en una composición del poeta húngaro László Ungvárnémeti Tóth de 1818 (Kiss y Németh, 2022, p. 474); en un poema del poeta británico George Herbert de 1627 dedicado a su madre (Weise, 2022b, p. 504); y, finalmente, en un poema del helenista británico Joshua Barnes de 1705 dedicado al general Marlborough, por haber vencido a las tropas de los bávaros y los galos en los campos de Blenheim (Weise, 2022b, pp. 514-516). El *lecitio* o dimetro trocaico cataléctico no aparece en ninguna composición de esta antología.

una pregunta sin verbo, ansiosa y desasosegada, a un interlocutor masculino en segunda persona, que puede ser, a la vez, el conciudadano y el destinatario amoroso de la voz femenina: “¿a dónde y de dónde, querido?”¹⁷ La pregunta prelude la aparición de la imagen central del poema: el ejército gringo (Γρῖγγ στόλος) aplastando las flores de la primavera que es el leitmotiv y el estribillo reiterado, seguido de dos preguntas, una al interlocutor y la otra a sí misma, que cierran cada estrofa: ¿a dónde irás y a dónde he de irme yo?

Las interrogaciones marcan con fuerza el drama de un pueblo invadido que no solo duda a dónde podrá dirigirse, sino que se resiste a irse a algún lado. Cada estrofa está dedicada a una de las estaciones del año (como el título del poema lo deja claro) que van cambiando una en otra: la primavera y el dulce canto del grillo, el verano y el tomillo en las sienes de los jóvenes, el otoño y sus hojas caídas y, finalmente, el invierno, omitido al final. En todas las estaciones hay una constante: el ejército gringo que invade, aplasta las flores y fuerza a la voz poética a preguntarse sobre su destino. El uso del adjetivo “gringo” es, sin duda, un guiño a toda Latinoamérica que, sin excepción, entiende perfectamente la apelación, a diferencia de cualquier lector europeo, para quien muy posiblemente sería ininteligible¹⁸.

Dos imágenes llaman particularmente la atención, la de las hojas otoñales que, comparándose en clave erótica con las manos de la voz poética, acarician la cabeza del interlocutor al caer, y en la última estrofa la descripción del militar ensangrentado (que sustituye la mención del invierno), sobre quien se pregunta la voz femenina si podrá ser considerado un hermano. Para cualquier lector latinoamericano resulta fácil comprender el problema al que apunta este verso griego: en los países

¹⁷ La pregunta está modelada en la que Sócrates dirige a Fedro: {ΣΩ.} Ὡ φίλε Φαῖδρε, ποῖ δὴ καὶ πόθεν (Platón, ed. 1901, *Phaedr.*, par. 227a, 1).

¹⁸ La creación de gentilicios en griego antiguo es común en la poesía europea en griego, por ejemplo, en el poema de Wilamowitz dedicado al cumpleaños de los hijos del clasicista Georg Kaibel, en el que habla del “pájaro prusio” (ὁ Πρωσσικός ὄρνις) (Weise, 2022a, p. 209).

que han sufrido golpes de Estado, financiados por los EUA, los militares han sido los principales agentes que han consumado la sumisión total al país del Norte y la violación de la soberanía. Pero ¿qué ocurre cuando el militar no se somete y planta cara al ejército invasor? ¿Se le puede considerar hermano a aquel cuya profesión ha sido la principal causante de desgracias?

Dos dísticos elegíacos que conforman otra composición de Reza Calvillo ahondan la reflexión sobre este asunto, enfocado en la historia contemporánea reciente de México, la llamada “Guerra contra el Narcotráfico”, declarada en 2006 por el entonces presidente Felipe Calderón y causante de una avalancha de asesinatos de gente inocente y una severa crisis humanitaria:

Πόλεμος

ἔρρέτω ἄρρητος πόλεμος τοῦ Καλδήρωνος.
τοῖς ἐτά ροισιν ἴσον καὶ στρατεύεσθαι ἐκῶν
καὶ τὸ μαιφονέειν. αὐτᾶρ, ὅτ᾽ ἔργῳ ἐπιβαίνοι,
ἔσται ἀδελφὸς ἐμοὶ ὅς γ' ἀκολούθη Ἄρει;

Guerra

¡Maldita sea la miserable guerra de Calderón!
Para mis compañeros era lo mismo servir en el ejército
voluntariamente
y asesinar. Pero cuando el gringo ataque,
¿será mi hermano quien vaya a la Guerra?
(Reza Calvillo, 2026, p. 12)

Los compañeros inocentes que murieron tuvieron el mismo destino que el de los integrantes del ejército, sin ser ellos mismos partícipes de la guerra ni haber decidido voluntariamente formar parte de ella. Pero ¿qué va a pasar cuando el gringo ataque? ¿Quién será quien le haga frente? ¿Será el hermano-conciudadano de la voz poética quien combata, o será el propio militar el que defienda? Y, en este caso, ¿el militar combatiente podrá ser considerado un hermano?

Las dos composiciones dan voz en griego antiguo a un sentimiento anti-yankee y anti-imperial que es parte central de la identidad histórica latinoamericana, marcada no solo por un pasado colonial violento, sino también por un siglo de intromisiones llevadas a cabo por los EUA en todas las regiones del continente y ahora, en el presente, por una nueva ola de invasiones neocoloniales que amenazan a toda la región.

La invectiva a Netanyahu. Poesía elegíaca antisionista

Una vez que el griego antiguo ha sido movilizado hacia un lugar desde el cual puede convertirse en arma de denuncia, entonces la puerta ha quedado abierta para que se construyan pronunciamientos anclados a realidades que no necesariamente forman parte de la situacionalidad desde la que se emite el mensaje, pero que, no obstante, demandan urgentemente que se hable de ellos. Este es el caso de la figura de Netanyahu, a quien Reza Calvillo dedica la siguiente composición:

Νετανιάχος

φῆμις ἀφίκταιί ἐμοὶ ὅτι, Μορμοῖ ἡεροειδές,
 τῆσδ' ἀνδροκτασίης αἴτιος ἔσσι μόνος,
 ἀλλὰ μέγιστα κράτη ὅσα σοι θέσαν οἶδε σοφίσται,
 οὐ βροτός οὔτε θεός πώ ποτέ κέν τις ἔχοι.
 ναὶ δέ, δεήσει ἄνθρωπον πάλιν ἐξευρίσκειν 5
 πρώτης ἐξ ἀρχῆς, σοὶ δικάσοντα, δίκην...
 ἀλλὰ καὶ ὑμεῖς δὴ κληροῦχοι Νακβοφορέοντες,
 κέκλυτε, κόσμος γὰρ αἴτιον ἄλλον ὄρᾳ·
 ὑμέτεροι γ' ἄρχαι ἄνισαι μάχιμαι ἀθέμισται,
 –παντὶ πόλει μῶμοι, ἢ δοκίμασσε νόμον– 10
 αὖτ' ἀπὸ γῆς ἔρψουσι, τενεῖται δ' αἶα μακαίρα
 ἐκ ποτάμοιο ῥοῆς, εἰς ἄλα μαρμαρέην. ⚡

Netanyahu

Me ha llegado el rumor de que tú, tenebroso Coco,
 eres el único responsable de esta carnicería,
 pero los enormes poderes que te atribuyen estos informados
 ni mortal ni dios hasta aquí los ha tenido nunca.

Y, sí, cuando el ser humano te juzgue, [5|6]
será necesario que invente otra vez desde sus primeros principios a
la justicia.

Pero también ustedes, colonos diseminadores de la Nakba,
escuchen, porque el orden de la realidad ve a otro culpable:
su régimen de desigualdad, de guerra, de falta de derecho,
(escarnio para todo país que haya legitimado este sistema) [10|11]
de nuevo ha de largarse reptando, y la tierra, dichosa se extenderá
desde la corriente del río hasta el resplandeciente y salado mar.
(Reza Calvillo, 2026, pp. 21-22)

Se trata de una elegía de seis dísticos, escrita en dialecto jónico-homérico, cuyo tema es la invectiva política y, en particular, la denuncia del colonialismo del estado de Israel y sus crímenes de guerra. El líder israelí, a quien increpa directamente la voz poética, es llamado Μορμύ, el nombre que recibía en la Grecia antigua un espectro femenino con el que las nodrizas asustaban a los niños y que en México y otros países de habla hispana tiene un equivalente preciso, el Coco, personaje de una canción de cuna muy famosa. El adjetivo homérico ἡεροειδής con el que se califica al monstruo significa literalmente “cubierto de niebla o bruma” y suele usarse para describir realidades tétricas y lúgubres, como la caverna de Escila (*Odisea*, canto 12, vv. 233) o ciertas apariciones aterradoras del mar. La *persona loquens* denuncia la injusticia que supone responsabilizar de la carnicería (ἀνδροκτασίη) a un solo agente, cuando detrás de ella hay una colectividad mucho más grande, los “colonos diseminadores de la Nakba”, (κληροῦχοι Νακβοφορέοντες), pero esto no se hace con el objetivo de exculpar al individuo, sino de mostrar la falacia de ocultar una responsabilidad colectiva más amplia.

La forma en que Reza Calvillo construye con el léxico griego antiguo una serie de nociones y conceptos modernos merece comentario. Los agentes de la actividad colonial israelí son llamados κληροῦχοι, haciendo uso de este importante sustantivo de las políticas imperiales y agrarias antiguas, particularmente atenienses. Una cleruquía era una colonia militar ateniense establecida en territorios ocupados o aliados. Se trata, pues, de un vocablo antiguo idóneo para nombrar la realidad colonial presente. El

ingenioso neologismo Νακβοφορέοντες incorpora en un compuesto griego (del tipo de χρυσοφορῶντες, δορυφορῶντες, etc.) el término árabe usado para describir el desplazamiento forzado y la desposesión de tierras que supuso la creación del Estado de Israel, que, a su vez, es caracterizado con una saturación de tres adjetivos, todos con referentes muy claros en la literatura griega: ἄνισαι¹⁹, μάχιμαι²⁰ y ἀθέμισται²¹. El poema cierra con una versión en griego homérico impecable de la consigna política del nacionalismo palestino “desde el río hasta el mar”²².

Conclusiones

¿Por qué y para qué en griego antiguo? Utilizar una lengua de prestigio clásico para visibilizar y denunciar el imperialismo yankee es una forma de expropiar el código y apropiarse de él. Pero la apropiación en cuestión no se hace desde arriba hacia abajo, desde las posiciones jerárquicas superiores (como las múltiples formas de apropiación cultural se han ejercido una y otra vez), sino de la periferia hacia el centro. Hacer que los versos griegos hablen sobre lo que nadie los ha hecho hablar es también una forma de subvertir la jerarquía históricamente asociada al privilegio de poseer las lenguas clásicas y un medio para proveer al propio griego antiguo de una situacionalidad peculiar y específica capaz de hacerle hablar desde una perspectiva distinta²³. Esta extraña hibridación (el griego antiguo

¹⁹ Término con el que Aristóteles (ed. 1962), en el desglose de los sentidos de “justicia” que realiza en la *Ethica Nicomachea*, equipara al injusto (ἄδικος) con el que quebranta la ley (παράνομος) y con el ambicioso (πλεονέκτης) (par. 1129, 32 y ss.).

²⁰ Vocablo que el que Platón y Aristóteles se refieren a las fuerzas militares de la polis.

²¹ Adjetivo con el que el poeta “presocrático” Jenófanes de Colofón (Diels y Kranz, ed. 1951, B12) se refiere a la inmoralidad de las visiones antropomórficas de los dioses de Homero y Hesíodo: Θεῶν ἀθεμίστια ἔργα. El término recuerda también inevitablemente a los cíclopes homéricos “que no tienen ágoras deliberativas ni derecho”: οὔτε θέμιστες (Homero, ed. 1931, canto 9, v. 112).

²² Véase en la *Ilíada*: ἄλα μαρμαρέην (Homero, ed. 1931, canto 14, v. 273).

²³ Sobre el concepto de situacionalidad (*situatedness*), ver el capítulo correspondiente del Colectivo Posclasicismos (2023). La situacionalidad es una herramienta teórica muy útil para problematizar la combinación de “una política del yo, con el reconocimiento de una política del saber, y el necesario reconocimiento de las contingencias y provisionalidades de la autoconciencia histórica en las prácticas de los estudios académicos” (p. 277).

empleado como arma de denuncia del imperialismo neocolonial) es esperable que ocurra justamente desde las periferias, en las que el fenómeno de apropiación de la superestructura imperial y colonial puede orientarse más naturalmente hacia la denuncia y la subversión. Así como en el Virreinato de la Nueva España muchos intelectuales necesitaban hacer uso de la *lingua franca* cultural europea, el latín, para ser escuchados en los centros de poder, del mismo modo hoy en día usar el griego antiguo para dar voz a las injusticias y abusos imperiales del presente puede ser un modo eficaz de abrir los oídos de quienes más habitualmente permanecen sordos y de hacer entrar en su código selecto una voz disruptiva que lo desestabiliza.

¿Puede el subalterno hablar en griego homérico?²⁴ ¿Qué ocurre cuando una lengua de altísimo prestigio se usa para representar y denunciar situaciones que sufren sujetos subalternizados? Al menos cabe resaltar dos efectos evidentes. El primero es que la lengua de prestigio es obligada a hablar de lo que nunca ha hablado y, con ello, a desarticular la expectativa de escucha, legibilidad y reconocimiento de sus lectores: el erudito capaz de disfrutar la lectura de poesía griega encontrará en estos versos sofisticados algo que no esperaría hallar, lo que produce un cortocircuito tanto en el código que comunica (neologismos como Γρήξ, Νετανίαχος y Νακβοφορέοντες son ejemplos de ello) como en el receptor del mensaje. Se produce así algo semejante a lo que las vanguardias pretendían hacer en su público: escandalizar al burgués y provocarlo. Los versos griegos de Reza Calvillo, en este sentido, son una provocación para el clasicista, a quien intentan obligar a vivir una experiencia de ruptura con su preciado objeto de estudio y, a la vez, buscan forzarlo a salir de su valiosa antigüedad e insertarlo en la catástrofe y la crisis del presente. El segundo efecto implica, sin duda, un riesgo no menor, pero es importante deslindarse explícitamente de él: el peligro de la representación y, con él, de la estetización del sujeto marginalizado o subalternizado. ¿Por qué el griego antiguo de un poeta y filólogo clásico mexicano puede arrogarse el derecho

²⁴ Juego aquí con el título del texto clásico de Spivak (1988).

de ser una voz representativa de los oprimidos? En realidad, la respuesta a esta pregunta es obvia: no hay aquí ninguna intención de representar al subalterno, ni vestirlo con los ropajes del verso griego arcaico. Se trata más bien de caricaturizar al opresor con la lengua clásica de prestigio usándola en contra de las jerarquías y las élites que una y otra vez la han reclamado como suya. Esto se puede hacer desde un lugar de enunciación que no esté en una posición comprometida, pero, sobre todo, desde un lugar de solidaridad. El clasicista periférico que ve al imperio del Norte invadir a sus hermanos latinoamericanos y que decide poetizarlo en griego antiguo, cuando representa la crisis y la desgracia que ocurre en Palestina no puede más que hacerlo desde la empatía, sin afán de imposter una autoridad representativa que no le corresponde, ni de elevar estéticamente el presente con un código valioso del pasado.

En el prólogo a la segunda de sus *Consideraciones intempestivas*, titulada “Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida”, Nietzsche (ed. 1874) famosamente dijo:

No sabría qué sentido podría tener la filología clásica en nuestro tiempo, si no fuera el de actuar intempestivamente; es decir, contra el tiempo y, por lo tanto, sobre el tiempo y, esperémoslo así, para el beneficio del tiempo que vendrá. (p. 243)

La escritura en griego antiguo de Reza Calvillo es un excelente ejemplo que permite ver y entender, en un caso creativo específico, el carácter intempestivo de la disciplina de los clásicos y cómo “las herramientas imaginativas de la intempestividad” pueden servir de apoyo en nuestra interacción con la Antigüedad clásica. La intempestividad, entendida como una forma de hacer que la antigüedad tenga sentido en el presente y como un modo de “cabalgar sobre dos zonas horarias sin estar del todo en ninguna” (Colectivo Posclasicismos, 2023, p. 303) es un concepto que permite “teorizar por qué y cómo, desde el punto de vista de un presente tumultuoso y apremiante, nos involucramos con el pasado antiguo como una fuente de valor y de objeto de estudio” (p. 303). Forzar al griego antiguo a hablar sobre el presente es explotar al máximo la posibilidad de vivir con el pasado en el presente, es decir, de habitar un pliegue en el que

los hilos temporales se encuentran en “un parpadeo súbito e inquietante de simultaneidad que engulle todo el tiempo en un solo momento” (p. 317). Escribir en griego antiguo sobre las crisis del presente es un intento de “aprender a vivir con los múltiples pasados que hay dentro de nosotros” y de “figurarnos cuál es la mejor manera de animarlos” (p. 330). La intempestividad que pone en práctica este híbrido, esta “combinación monstruosa de pasado y presente”²⁵ logra mostrar “el encuentro explosivo entre dos temporalidades diferentes” (332) que tiene como resultado una desestabilización de la “autosuficiencia del presente” (p. 72) que disloca, desafía y redirige la comprensión de la crisis contemporánea. La escritura en griego antiguo, en este caso, funciona como una tecnología productora de intempestividad que desajusta el presente y activa una ampliación de la experiencia con la que lo vivimos. Leer los conflictos actuales en un código del pasado amplía nuestra forma de comprenderlos. En qué medida este ensanchamiento de la comprensión puede abrir la puerta a imaginar un futuro político distinto, es una pregunta que solo podrá responderse en retrospectiva, cuando nuestro presente sea pasado y nuestro futuro sea presente, y cuando algún clasicista del futuro se encuentre estos versos griegos y escriba artículos académicos sobre ellos.

Referencias

- Andújar, R. (2015). Revolutionizing Greek tragedy in Cuba: Virgilio Piñera's *Electra* Garrigó. En K. Bosher, F. Macintosh, J. McConnell y P. Rankine (Eds.), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas* (pp. 361-379). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199661305.013.022>
- Andújar, R. (2018). Pedro Henríquez Ureña's Hellenism and the American Utopia. *Bulletin of Latin American Research*, 37(S1), 168-180. <https://doi.org/10.1111/blar.12798>
- Andújar, R. (2020). Distorting the Lysistrata Paradigm in Puerto Rico: Francisco Arriví's *Club de Solteros*. En R. Andújar y K. P. Nikoloutsos (Eds.), *Greeks and Romans on the Latin American Stage* (pp. 131-143). Bloomsbury. <https://doi.org/10.5040/9781350125643.ch-010>

²⁵ Tomo la frase de Colectivo Posclasicismos (2023, p. 332) que, a su vez, la tomó de C. W. Bynum (2001, p. 36).

- Andújar, R. (2022). Philological Reception and the Repeating Odyssey in the Caribbean: Francisco Chofre's *La Odilea*. *American Journal of Philology*, 143(2), 305-334. <https://doi.org/10.1353/ajp.2022.0009>
- Andújar, R. y Nikoloutsos, K. P. (Eds.). (2020). *Greeks and Romans on the Latin American Stage*. Bloomsbury.
- Arato de Solos (1997). *Phaenomena*. (Ed. y trad. D. A. Kidd). Cambridge University Press.
- Aristóteles (1962). *Aristotelis Ethica Nicomachea*. (Ed. I Bywater, reimp.). Oxford Clarendon Press. (Primera edición de 1894).
- Baquílides (1993). *Bacchylide. Dythyrambes, épinicies, fragments*. (Ed. j. Irigoin). Les Belles Lettres.
- Berruecos Frank, B. (2022). Classical Traditions and Internal Colonialism in Early Eighteenth-Century Mexico: Text, Translation and Notes on Three of Villerías' Greek Epigrams. *International Journal of the Classical Tradition*, 29, 281-306. <https://doi.org/10.1007/s12138-021-00609-z>
- Berruecos Frank, B. (en prensa). Mexico. En M. Konaris (Ed.), *Towards an International History of Classical Studies. National Trajectories, Transnational Trends and Influences from the End of WW2 to the Present*. De Gruyter.
- Bynum, C. W. (2001). *Metamorphosis and Identity*. Zone Books.
- Calame, C. (1983). *Alcman*. Edizioni dell'Ateneo.
- Colectivo Posclasicismos (2023). *Posclasicismos* (Trad. B. Berruecos Frank y C. García Ehrenfeld). Fondo de Cultura Económica.
- Diels, H. y Kranz, W. (1951). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Weidmann.
- Dosse, F. (2020). *Pierre Vidal-Naquet, une vie*. La Découverte.
- Dozier, C. (2026). *The White Pedestal: How White Nationalists Use Ancient Greece and Rome to Justify Hate*. Yale University Press.
- Ermolaeva, E. (2022). Rusia. En F. Pontani y S. Weise (Eds.), *The Hellenizing Muse: A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present* (pp. 648-687). De Gruyter.
- Estrabón (1877). *Strabonis Geographica* (3 vols). (Ed. A. Meineke). Teubner.
- García Pérez, D. y Olivares Chávez, C. (Eds.). (2012). *La persistencia de los clásicos*. (Anuario del Centro de Estudios Clásicos, Supplementum 4). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Goff, B. (Ed.). (2005). *Classics and Colonialism*. Duckworth.
- Goff, B. (2013). *Your Secret Language: Classics in the British Colonies of West Africa*. Bloomsbury.
- Gold, S. L. (2022, 16 de diciembre). *Rebuilding the Classics*. City Journal. <https://www.city-journal.org/article/rebuilding-the-classics>
- Gold, S. L. y Katz, J. T. (2025). An Apology for Philology. En L. M. Krauss (Ed.), *The War on Science: Thirty-nine Renowned Scientists and Scholars Speak out about Current Threats to Free Speech, Open Inquiry, and the Scientific Process* (pp. 192-200). Post Hill Press.
- Greenwood, E. (2010). *Afro-Greeks: Dialogues between Anglophone Caribbean Literature and Classics in the Twentieth Century*. Oxford University Press.

- Greenwood, E. (2019). Subaltern Classics in Anti- and Post-Colonial Literatures in English. En K. Haynes (Ed.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, vol. 5: 1880-2000 (pp. 576-607). Oxford University Press.
- Hardwick, L. y Gillespie, C. (Eds.). (2007). *Classics in Post-colonial Worlds*. Oxford University Press.
- Hanson, V. D. (2019). *The Case for Trump*. Basic Books.
- Homero (1931). *Homeri Ilias*. (Ed. T. W. Allen). Oxford Clarendon Press.
- Kiss, F. G. y Németh, A. (2022). Hungary. En F. Pontani y S. Weise (Eds.), *The Hellenizing Muse: A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present* (pp. 451-481). De Gruyter.
- Laird, A. (2003). La Alexandríada de Francisco Xavier Alegre: *Arcanis sua sensa figuris*. *Nova Tellus*, 22(1), 165-176.
- Laird, A. (2006). *The Epic of America: An introduction to Rafael Landívar and the Rusticatio Mexicana*. Duckworth.
- Laird, A. (2010a). The Aeneid from the Aztecs to the Dark Virgin: Vergil, Native Tradition and Latin Poetry in Colonial Mexico from Sahagún's *Memoriales* (1563) to Villerías' *Guadalupe* (1724). En J. Farrell y M. C. J. Putnam (Eds.), *A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition* (pp. 217-233). Wiley-Blackwell.
- Laird, A. (2010b). The Cosmic Race and a Heap of Broken Images. En P. Vasunia y S. Stephens (Eds.), *Classics and National Cultures* (pp. 163-181). Oxford University Press.
- Laird, A. (2024). *Aztec Latin: Renaissance Learning and Nahuatl Traditions in Early Colonial Mexico*. Oxford University Press.
- Laird, A. y Miller, N. (Eds.). (2018). *Antiquities and Classical Traditions in Latin America*. Wiley.
- Lamers, H. y Van Rooy, R. (2022). The Low Countries. En F. Pontani y S. Weise (Eds.), *The Hellenizing Muse: A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present* (pp. 217-279). De Gruyter.
- Mondragón, R. (2020). La filología solidaria de Carlos Montemayor: un diálogo con los intelectuales indígenas y la investigación de su literatura. En M. E. Montemayor Aceves y D. García Pérez (Eds.), *Poesía, guerrilla e indigenismo en la obra de Carlos Montemayor* (pp. 109-126). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Montemayor, C. (2005). Carlos Montemayor: Mi búsqueda está en el subsuelo / Entrevistado por J. A. Leyva. *Casa del Tiempo*, (77), 49-55. <https://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/49.html>
- Nietzsche, F. (1972). *Unzeitgemässe Betrachtungen*. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben [1874]. En G. Colli y M. Montinari (Eds.), *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Giorgio Colli und Mazzino Montinari, vol 1, parte 3: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen I–III (1872–1874)*. Walter de Gruyter.
- Page, D. (1962). *Poetae Melici Graeci*. Oxford Clarendon Press.
- Padilla Peralta, D. (2021). Racial Equity and the Production of Knowledge. *Quaderni di Storia*, 47(93), 225-237.
- Pharos: Doing Justice to the Classics*. <https://pharos.vassarspaces.net/>
- Platón (1901). *Platonis opera* (vol. 2). (Ed. J. Burnet). Oxford Clarendon Press.

- Poliziano, A. (2002). *Angeli Politiani liber epigrammatum Graecorum*. (Ed. F. M. Pontani). Edizioni di Storia e Letteratura.
- Pontani, F. y Weise, S. (Eds.). (2022). *The Hellenizing Muse: A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110652758>
- Pontani, F. (2022). Italy. En F. Pontani y S. Weise (eds.), *The Hellenizing Muse: A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present* (pp. 83-145). De Gruyter.
- Reza Calvillo, S. (2026). *ἐπιθεύς. Παπαίνειςς. Mirlo. Poesía-panfleto* [Copia de inédito en posesión del autor, facilitada por Reza Calvillo].
- Safo (introducción y notas de Montemayor, C.). (1986). *Poemas*. (Trad. directa de C. Montemayor). Trillas.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? En C. Nelson y L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). University of Illinois.
- Teofrasto (1866). *Theophrasti Eresii opera, quae supersunt, omnia*. (Ed. F. Wimmer) Didot.
- Tomes, M. F., Goldwyn, A. J. y Duquès, M. (Eds.). (2021). *Brill's Companion to Classics in the Early Americas*. Brill.
- Vasunia, P. (2013). *The Classics and Colonial India*. Oxford University Press.
- Vidal-Naquet, P. (1958). *L'affaire Audin*. Les Éditions de Minuit.
- Weise, S. (2022a). Germany. En F. Pontani y S. Weise (Eds.), *The Hellenizing Muse: A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present* (pp. 147-215). De Gruyter.
- Weise (2022b). Great Britain. En F. Pontani y S. Weise (Eds.), *The Hellenizing Muse: A European Anthology of Poetry in Ancient Greek from the Renaissance to the Present* (pp. 483-557). De Gruyter.

ESTUDIOS

Friedrich ENGELS

THE HELLENIZING MUSE

A EUROPEAN ANTHOLOGY OF POETRY IN GREEK FROM THE RENAISSANCE TO THE PRESENT

Edited by Filippomaria Pontani and Stefan Weiskopf

La sangre de la aurora o cómo hacer cosas con palabras

Blood of the Dawn, or How to do Things with Words



Federico Alcala Riff

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

federico.alcala@mi.unc.edu.ar

Recibido: 11/06/2025. Aceptado: 01/09/2025.

Resumen

Este estudio ofrece un análisis crítico de *La sangre de la aurora* (2013), la novela de la escritora peruana Claudia Salazar Jiménez. El eje central de esta exploración es la pregunta por la potencia política del lenguaje y sus límites como herramienta para la acción y como medio de representación. A lo largo de la novela, tres protagonistas femeninas participan en una negociación continua, a menudo experimental, con el lenguaje, revelando sus posibilidades y restricciones (brutales). Estas estrategias formales y narrativas ponen en primer plano el lenguaje como un espacio de lucha que siempre tiende al fracaso, lo que permite a la novela ofrecer una perspectiva renovada sobre el conflicto armado interno en Perú. Además, este enfoque lingüístico sirve de base para la articulación de las problemáticas de género, que emergen como un eje temático y analítico fundamental. Al entrelazar lenguaje, política y género, la novela invita a reconsiderar el trauma histórico desde una perspectiva que resignifica el lugar de la literatura en el marco del dolor colectivo: el lenguaje, que fracasa en todas partes, parece triunfar como vector de la elaboración del duelo.

Palabras clave: género, literatura peruana, lucha armada, violencia política

Abstract

This study offers a critical analysis of *Blood of the Dawn* (2013), the novel by Peruvian writer Claudia Salazar Jiménez. The central axis of this exploration is the question of the political power of language and its limits as a tool for action and as a means of representation. Throughout the novel, three female protagonists engage in a continuous, often experimental, negotiation with language, revealing its (brutal) possibilities and restrictions. These formal and narrative strategies foreground language as a space of struggle that always tends toward failure, allowing the novel to offer a renewed perspective on the internal armed conflict in Peru. Moreover, this linguistic approach serves as a basis for the articulation of gender issues, which emerge as a fundamental thematic and analytical axis. By intertwining language, politics and gender, the novel invites us to reconsider historical trauma from a perspective that redefines the

place of literature in the framework of collective pain: language, which fails everywhere, seems to triumph as a vector for the elaboration of mourning.

Keywords: gender, Peruvian literature, armed struggle, political violence

Introducción

La pregunta por la potencia política (o potencia a secas) del lenguaje recorre, a veces explícitamente y a veces por lo bajo, la historia de la filosofía occidental y también de la literatura. Al siglo XX llega, entre otras variantes, con la propuesta gramsciana de la batalla cultural (que hoy resuena tanto) y con el abordaje de la pragmática anglosajona que, vía Austin, le da título a este trabajo. Sin embargo, esta propuesta no tiene que ver con una aproximación desde la pragmática, sino con el registro de una insistencia, una recurrencia de aquella pregunta en *La sangre de la aurora*. En la semiótica clásica se la podría llamar isotopía: el libro regresa una y otra vez a la cuestión de qué pueden las palabras, si es que pueden algo.

La novela *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez se publicó originalmente en 2013 y tuvo resonancias casi inmediatas en toda la región. A pesar de ser breve, aborda la problemática del conflicto armado interno en Perú desde distintas perspectivas y da cuenta de la complejidad política, étnica, cultural y económica de ese conflicto. Tiene una estructura fragmentaria que, como veremos, hace de un régimen de repeticiones con pequeñas variaciones el eje de una propuesta estética y política. Seguimos fundamentalmente a tres mujeres de distinto origen social que atraviesan la espesura (no solo estrictamente política) de la violencia en Perú en los años más álgidos del accionar de Sendero Luminoso y de la represión estatal.

Por supuesto, la clave principal de lectura de la novela es el género y la tensión entre lo que las protagonistas comparten, en tanto mujeres violentadas, y lo que las separa: la clase social, la formación, el componente étnico, etc. Sobre esos problemas sociales como materia de la novela se han escrito trabajos como los de Knupp (2018), Huerta Vera (2020) o Molina Olivares (2019), entre otros y la propia autora ha hablado sobre eso

en sus entrevistas. Quisiera proponer un camino secundario, un recorrido que siendo alternativo, no deja de vincularse con ese tema central: la idea es atravesar la novela buscando las marcas de la pregunta por la potencia o impotencia de las palabras. Este trabajo podría sumarse a otras búsquedas de caminos alternativos, aunque asociados también al tema principal, como las que hicieron Cárdenas Moreno (2016), que identificó en lo líquido (la sangre, la lluvia) una insistencia propia de la novela, o Paredes Morales (2015) que se dedicó a analizar la construcción del cuerpo en el texto, señalado como un foco de sentido importante.

Este análisis se puede realizar en varios niveles: el de la subjetividad de los personajes, es decir aquellos momentos en que se preguntan por o sufren las consecuencias de las palabras o del silencio; en el nivel textual, en el sentido de cómo se vinculan narración y lenguaje a lo largo de la novela y, finalmente, en el nivel de lo que podríamos llamar los efectos discursivos: ¿qué *hace* la novela en el mundo? ¿Cómo se relaciona con el afuera? Esto último tiene sentido sobre todo si la insistencia en relación con la potencia del lenguaje existe realmente en el texto, porque la puesta en abismo resulta inevitable: si la novela trabaja sobre la tensión entre lo que pueden y no pueden las palabras, uno no puede dejar de preguntarse qué puede o no puede la propia novela, que bien mirada es una colección muy particular de palabras.

Los personajes: la mujer en tres mujeres, tres hombres en un presidente

La novela está protagonizada por tres mujeres, cada una con particularidades socioeconómicas y culturales que serán desarrolladas en los próximos apartados, pero formando a la vez una unidad en torno a la cuestión de *ser mujer*. Por otra parte, hay un rol recurrente asociado a una función política: el presidente. Esa función está distribuida en tres personajes anónimos: “los presidentes del período de violencia” (Hildenbrand, 2023, p. 6) que Huerta Vera (2020, p. 189) asocia directamente con Fernando Belaúnde, Alan García y Alberto Fujimori. Recordemos que los tres gobernaron, en ese orden, entre 1980 y 2000 (el

período de conflicto armado en Perú). Las mujeres son Marcela (luego Marta), Melanie y Modesta. Más adelante me referiré a la posible motivación de estos nombres. Por supuesto hay otros personajes secundarios, pero en general se mueven dentro del tejido simbólico que reúne estas cuatro aristas de la novela.

Marcela-Marta

Sin dudas, Marcela-Marta es quien más explícitamente se relaciona con el tema de la potencia del lenguaje. Es una mujer de clase media que, formada en el catolicismo, llega a ser una de las líderes de Sendero Luminoso justamente por cierto encantamiento de las palabras. Esto se aprecia en su acercamiento a Fernanda: “*Las palabras de nada sirven* le dije a Fernanda con la voz casi quebrada [...] *Te equivocas, las palabras tienen más poder del que te puedas imaginar* ¿Cómo podía creer Fernanda en el poder de las palabras?” (Salazar Jiménez, 2014, p. 20, aquí y en adelante el destacado está siempre en la novela) y luego: “*Verás lo que pueden hacer las palabras. Ahí comenzó todo. Las palabras son puro aire; pero solo iré porque tú me lo pides*” (p. 21). Marcela se desengaña pronto, al escuchar al profesor, que aunque ella todavía no lo sabe es también el marido de Fernanda: “Cuando aquel profesor de gruesos lentes se levantó, el concierto articulado de su discurso me hizo olvidar al resto del auditorio” (p. 21). El primer efecto de las palabras es aislante y atractivo: Marcela se desconecta del mundo y se enfoca solo en el profesor. Después llega la revelación: “Lo vi todo, como si una fuerte luz que salía de su garganta me atravesara el centro del pecho e irradiara todo dentro de mí para disipar cualquier oscuridad [...] Sus palabras podían transformar el mundo, podían escribir la Historia” (p. 22). Después llega la confirmación: “Fernanda tenía razón, las palabras podían ser más poderosas de lo que parecen” (p. 24). Esta fascinación es un espejo de la que Marcela había sentido en las misas de su infancia. Un cura la había retado cuando ella hacía sonidos de oveja durante el ritual y le había dicho que no era un juego: “Para mí tampoco era un juego. Organizar y hacer que otros hagan lo que tú dices, no es un juego. Solo quería respuestas, saber que los otros me estaban escuchando

y que reaccionaran a mis palabras” (p. 63). También es un espejo de su fascinación por Santa Teresa de Ávila: “Les decía lo que querían oír y así se escapó de la hoguera en la que perecieron tantas” (p. 33). Más adelante, ella se encontrará en una situación similar, como veremos, pero deberá optar por el silencio ante la voluntad de cierto teniente: “Quiero que esa terruca termine cantando el himno nacional” (p. 69). El género, la religión y la política en sentido estricto se baten en la cabeza de Marcela formando una mezcla un poco extraña cuyo elemento aglutinante es el poder de las palabras o de la Palabra, como en el caso de Santa Teresa: “Tanto se mataba ella haciendo de todo para que otros conocieran la palabra de Dios” (p. 64). La palabra salva y ayuda a salvar a otros.

El conflicto con el cura y la sorpresa de Marcela al enterarse, de niña, de que no podrá dictar misa porque eso está reservado a los varones introduce en su vida la tensión entre la cuestión de género y la potencia del lenguaje: el hacer cosas con palabras parece estar reservado al mundo de los varones. Esto dialoga bien con la estructura social de Perú en la época del conflicto. Como ha señalado Cecilia Blondet (1995), a partir de la década del 50 se producen transformaciones significativas en este sentido (relacionadas con el acceso a la educación), sin que se modifiquen las estructuras opresivas de base (p. 105). Triunfos como el derecho al voto en 1955 convivieron con grandes desigualdades de clase, como el hecho de que ese voto fuera para mujeres alfabetizadas. Esos desfases permitieron que Sendero pudiera hacerse cargo de esa causa (siempre parcialmente y rebotando entre la justicia, la táctica y el oportunismo), o pudiera servir al menos de plataforma para encararla.

El ingreso a Sendero Luminoso determina un cambio de nombre: de Marcela pasa a ser la camarada Marta (p. 26). Se ha especulado bastante con los nombres de los personajes de esta novela. Por ahora nos interesa el hecho de que de Marcela a Marta se sostiene la misma sílaba inicial como sugerencia de una continuidad profunda que hace juego con lo que le dice el comandante Romero cuando la interroga, ya detenida: “Cuestión de ponerle nombres distintos a las cosas” (p. 20). Marcela le había aclarado que Fernanda no era su amiga, sino su camarada. La indiferencia de

Romero se sostiene en una especie de fe típica en que por debajo de las palabras las cosas son sólidas y constantes, más allá de los nombres: el lenguaje es impotente, apenas un instrumento. La novela parece responder que si no da lo mismo un nombre que otro, tampoco es cierto que por cambiar el nombre se cambie todo lo demás. Marta lo sabe bien: “Tiro de gracia, le dicen. Tiro de gracias, le decía yo” (p. 61): la diferencia que supone el juego de palabras es sutil, pero existe. Esa es la tensión principal del personaje de Marcela-Marta: ¿cómo están atadas las palabras al mundo y cómo se pueden usar para cambiarlo?

El descubrimiento de la voz del líder le muestra no solo que las palabras pueden cosas, sino que *sus* palabras pueden cosas. Es así que, cuando se da cuenta de que su vida burguesa no la satisface, a través de la palabra frena al marido que se disponía a penetrarla: “Congelado por mi voz y mi mirada me dejó en paz” (p. 25). Las palabras son capaces de conseguir la libertad o al menos cierta libertad. El caso es que también transmiten un sentido de responsabilidad que complejiza la ecuación. Con ella como líder, mientras su grupo escapa y todos están muy cansados, surge este dilema: “*Usted dirá camarada Marta, ¿paramos o seguimos?*” (p. 35). Es el decir de Marta el que tiene el poder de detener o no a la tropa, que, en parte, reclama parar. Ella da un discurso sobre la revolución y los ojos de Felipe, compañero que le había disputado el liderazgo: “Brillaron de respeto” (p. 35). Por sus palabras siguieron avanzando.

El arco narrativo de esta tensión se cierra con la captura de Marcela-Marta, de la que en verdad estamos conscientes desde el principio de la novela. En realidad, más que con la captura, con el interrogatorio del comandante Romero, que pone el poder de las palabras en una nueva dimensión, porque de pronto lo que las palabras pueden es tenebroso: es la delación de los compañeros y el fracaso final. La palabra ya no salva. Ante esa situación: “Sólo me quedan dos armas: mi paciencia y mi silencio” (p. 11). Este silencio se contrapone a otro, surgido de la admiración ante el líder: “Ni un solo murmullo. Silencio venerable ante sus palabras” (p. 13). De esa forma, la sucesión es de silencio (oír), palabra (hacer), silencio

(callar), en todos los casos con la sensación de que el lenguaje puede, aunque no siempre será deseable que pueda.

Para ese momento, el de la captura, ya se había operado otra transformación en Marcela-Marta: había abrazado el pensamiento y dejado atrás, parcialmente, el fusil, siguiendo la máxima del líder según la cual el partido manda al fusil (p. 12). El fusil es el elemento del silencio o del silenciar, del hacer cosas con cosas y no con palabras, mientras que el pensamiento sería el vehículo de la transformación con palabras: cada cosa tiene su lugar en el proceso. Sin embargo, ya capturada, ni el pensamiento ni el fusil interesan, interesa el silencio. La nueva oposición es entre el silencio y el habla y el que traiciona es el cuerpo: “Habló mi cuerpo, no fui yo” (p. 71) dice después de dar alguna información comprometedora. Y ella confiaba en el triunfo: “a pesar de que mi cuerpo gritaba lo contrario” (p. 71). El silencio es imposible bajo la forma de la represión, porque entonces habla el cuerpo, que no se puede controlar, ese cuerpo que “en sí no existe” (p. 43), dice Marcela, pero duele, podríamos agregar. A la vez: “La palabra existe pero no duele. Corta, pero no duele. Mata, pero no duele” (p. 43). El cortocircuito entre el lenguaje y el cuerpo, que no significa desconexión total, podría entenderse como la tragedia central del personaje. Hacia el final se vislumbra algo así como un aprendizaje o, al menos, una transformación: “Las palabras, comandante Romero, las palabras en el momento exacto a los oídos exactos” (pp. 83-84).

Melanie

Después de esa intensidad que tiene la relación de Marcela con el lenguaje, la situación de Melanie nos muestra otra arista. Ella es periodista y le gusta particularmente sacar fotos. Se codea con la clase alta limeña (va a fiestas a la casa de la dueña del medio más importante del país) y, al principio, lo que ocurre con Sendero Luminoso le queda un poco lejos, aunque le genera mucha curiosidad. De ahí nace su deseo de ir a ver por sí misma lo que pasa y tratar de llevar a Lima algo de esa verdad, porque ve que todo el mundo habla de oídas, sin saber y con prejuicio.

Su condición de periodista y su compromiso con la verdad la ponen desde el inicio en una posición clásica con respecto al poder de las palabras: decir, pero en su caso también mostrar, es una forma de transformar: “trato de revelar lo que no se ha visto” (p. 16). Lo que escucha no le parece coherente, de las palabras hay que desconfiar: “¿Para qué masacrar a quienes supuestamente quieres reclutar?” (p. 17), se pregunta con respecto a la masacre de Lucanamarca y a lo que oyó sobre el tema. Confía en su propia capacidad de testimoniar y se dirige a la zona del conflicto. Recordemos que, en esa masacre, 69 campesinos fueron asesinados por Sendero Luminoso en represalia por el asesinato de un comandante senderista a manos de las rondas campesinas de la zona (grupos de autodefensa organizados por los pobladores de las regiones rurales de Perú).

A Melanie la confirma en su desconfianza algo que le pasa a un periodista que conoce, al que le cambian lo que había escrito y se lo publican sin preguntarle: “Mira y aprende —con un bolígrafo tacha la frase ‘Elementos no identificados’ y coloca ‘Elementos senderistas’. Revisa las siguientes y tacha ‘bandera roja’, para escribir encima ‘trapo rojo’—. Ahí está. Ahora sí se puede pasar en el noticiero” (p. 40). Se trata de una insistencia con respecto a la falsedad o al menos la dificultad para asumir alegremente aquella frase del comandante Romero sobre ponerle distintos nombres a la misma cosa sin consecuencias. En ese momento Melanie entiende que no puede confiar ni en los propios medios para los que trabaja. El periodista la llama: “Su voz hace temblar el auricular del teléfono” (p. 40), de forma que las palabras se asoman a una materialidad que supera la mera sonoridad. “Borronean la sangre en el papel para que no salpique en la ciudad de la garúa”, dice la propia Melanie y el otro periodista la confirma en sus suposiciones: “Tenemos que liberarnos del papel, tendrá que ser la imagen la que capture y muestre” (p. 40-41). El lenguaje le pertenece a los otros, a los que mienten y, por lo tanto, aunque se puede hacer cosas con palabras, no será su caso. Su apuesta será por la mirada: “Hay que romper el circuito de la censura y ese monopolio de la información” (p. 41). La única salida es registrar, registrarlo todo, para que el lenguaje no pueda traicionar: “Tengo que disparar ávidamente sobre la

realidad para atraparla en mi lente, para hacerla imagen” (p. 41). También Marcela había apostado por el registro de todo, pero como testimonio para el futuro, no como herramienta para el presente: “Nuestras acciones históricas necesitan ser conservadas para las generaciones futuras” (p. 44).

En el caso de Melanie, el lenguaje es básicamente impotente, al menos en lo que realmente importa. Como en el caso de Marcela, son el cuerpo y el fusil los que batallan por el control de la situación, con y contra las palabras. A Melanie le cuentan una anécdota de una chica que quiso entrar a una fiesta de alta sociedad en Lima y le negaron el paso por su color de piel: “¿Qué te pasa? Queremos entrar”, y luego: “Te digo que mi amiga y yo queremos entrar” (p. 27), pero por mucho que ella diga, el hombre de la puerta les cierra el paso con el cuerpo y las empuja, hasta que se rinden. Las palabras no alcanzan, incluso si no son malintencionadas como en el caso del periodista.

El último fracaso de las palabras, el más trágico, es el de las advertencias. Muchas personas le dicen que no vaya a la zona del conflicto. El periodista: “Pero es muy peligroso, Melanie, te puede pasar cualquier cosa” y luego: “Es muy peligroso, aún más si eres mujer” (p. 41). Luego Ana María, la dueña del medio de comunicación: “¿A la sierra? ¿ahorita? ¿Te has olvidado de lo que le hicieron a los periodistas en Uchuraccay? [...] Ten cuidado, Mel” (p. 41). La masacre de Uchuraccay fue particularmente importante para el mundo del periodismo, porque de ella resultó el asesinato de ocho periodistas. Ocurrió, como la de Lucanamarca, en 1983. La misma Ana María agrega: “No seas loca, Mel, viajar allá en este momento es irse a la boca del infierno. Puras metáforas” (p. 42). Las últimas dos palabras las dice Melanie, que otra vez ve en las palabras elementos impotentes que no son nada comparados con ir y mirar efectivamente lo que ocurre. Recibe dos advertencias más: “Hasta mis superiores me han dicho que la cuidemos” (p. 58), le dice un militar que más que cuidarla la controla y, finalmente, la propia Modesta le dice: “Mejor que te vayas, señorita” (p. 65), justo antes de que ocurra la violencia más extrema.

Sin embargo, la curiosidad y las ganas de encontrar cierta verdad son más fuertes y Melanie avanza en el territorio del conflicto. En el camino

oye los rumores sobre los senderistas: que te matan así nomás, que se comen los órganos, que se toman la sangre (p. 47), eso le relatan los lugareños, confirmando evidentemente su propia necesidad de ir más lejos. Al mismo tiempo, ese discurso fue el que llevó a los habitantes de Uchuraccay a masacrar a los periodistas, al confundirlos con senderistas. El problema es que a medida que avanza ni siquiera la mirada, en la que antes confiaba, es suficiente. La cámara altera la realidad: “mi disparo [de foto] le quitó la sonrisa y ha corrido para encerrarse en su casa” (p. 46) o no alcanza: “¿Qué es mirar? ¿Cómo puedo hacer que el olor se impregne en la foto?” (p. 60). Cabe la posibilidad de analizar ese “disparo” como otra forma de violencia de la costa y de lo urbano sobre la zona serrana. Los medios de comunicación tendrían entonces su propia forma singular (y paralela a la violencia armada) de afectar la vida en la sierra. De cualquier modo, aparece la posibilidad de un lenguaje otro, más radical y más fiel a la realidad, pero que no se corresponde con la mirada o el habla de un sujeto en particular, sino con la impersonalidad de la propia cámara: “A veces prefiero no mirar, que sea la cámara el único testigo. El encuadre gritará lo que se prefiere callar” (p. 60). Para retratar la realidad, para alcanzar aquella verdad ideal o idealizada, tendrá que ocurrir algo loco: que la imagen hable, que el encuadre tome la palabra. Comparado con la realidad, cualquier lenguaje es insuficiente por sí mismo, es parcial y fragmentario en su metro cuadrado de una realidad inmensa. El propio sujeto no alcanza: “Jamás podré decir que lo he visto todo” (p. 59) y será necesaria una emancipación radical: “mi mano guiará a la cámara, ¿o será a la inversa?” (p. 59).

El fracaso del lenguaje implica el de la subjetividad: “¿Qué se puede entender cuando nada es lo que parece, cuando las cosas pierden su nombre y son reemplazadas por otras que no encajan?” (p. 76), dice Melanie cuando ya ocurrieron las violaciones que suponen el encuentro en tiempo y espacio de las tres mujeres, tan disímiles en su origen social y en su cultura. El mundo no se deja nombrar, por lo que estamos no ante la impotencia de las palabras para hacer cosas, sino ante la impotencia en general, ante la ininteligibilidad absoluta del mundo. En ese contexto, así como antes Marcela fue traicionada por su cuerpo, Melanie le suplica: “Mi

cuerpo aún no lo quiere contar” (p. 76) y después: “La violencia me ha parido otra vez. Habla, cuerpo. Grita, cuerpo” (p. 77). Una vez más, lo que el cuerpo no puede soportar es el silencio. Incluso después del horror, incluso ante lo ininteligible, el cuerpo termina por regresar al lenguaje, a restablecer algo o más bien a empezar de nuevo, con lo que quede.

Modesta

La relación de Modesta con las palabras, con la potencia del lenguaje, es tan cambiante como en los dos casos anteriores. Sin embargo, ella es de la sierra y ya desde la alfabetización se encuentra en conflicto con el entorno: el padre no quería que aprendiera a leer y a escribir (ni siquiera que fuera a la escuela), cosa reservada al hermano varón. En la visión del padre, ella solo necesita saber tejer y colaborar en la chacra. No obstante, la madre se lo enseña a escondidas: “Para que se defienda en la vida” (p. 51). Ella aprende a dibujar las letras y encuentra una dimensión deseante: “Te estaba gustando esto de leer” (p. 52). El lenguaje, al menos el lenguaje escrito, se proyectaba como una promesa que en el caso de la cultura andina se puede leer, a la vez (aunque no solamente) como una trampa.

Lo siguiente que aparece en la novela es el conflicto que tiene Modesta con su marido por no hablar. Ante la enfermedad de una pareja con hijos pequeños en la comunidad, se resuelve repartir las tareas entre todos para ayudarlos con el trabajo en su chacra. A Gaitán, esposo de Modesta, le tocan más horas que a los demás porque no estaba en la reunión y ella no protestó. Gaitán es además un golpeador que se desquita con ella: “*Aprende a reclamar*” (p. 36), le exige. Poco tiempo después, ya con Sendero Luminoso en la comunidad, ocurre lo contrario: Justina, amiga de Modesta, se queja: “*¡Perros maricones aprovechados! Mejor se hubiera quedado callada. Calladita como tú, Modesta, Abusivos son nomás porque tienen fusil*” (p. 53). Los senderistas la cuelgan de las trenzas y le cortan la garganta, sin que ella deje de gritarles hasta el momento del corte. En el mundo de Modesta es tan funesto hablar como quedarse callado. Tanto las palabras como su ausencia desembocan, en el marco de la subjetividad

femenina y serrana, en algún tipo de violencia sobre la que no se tiene ningún control.

La violencia de Sendero pasa por una etapa verbal: “palabras nuevas desfilan en tus oídos como desfilan ellos cada mañana. Que si la clase, dicen, que si el proletariado, dicen, que si la revolución, dicen, que si la guerra popular, dicen, diciendo, dicen” (p. 55). Las palabras se amontonan a su alrededor en ese “decir, diciendo” sin sentido para ella. Fracasa el lenguaje dos veces: una vez en tanto los senderistas tienen cierta fe en transmitir la doctrina a pura repetición y eso no funciona; otra vez, en cuanto a que esas palabras no llegan a construir sentido en los oídos de Modesta: “Metálicamente, su voz raspa tus tímpanos temblorosos y te obliga a repetir la consigna. Decirla, repetirla, nombrarlos. Es su voz, no la tuya” (p. 56). La dimensión material de esa voz que raspa los tímpanos hace juego con la voz del periodista haciendo temblar el auricular: las palabras tienen efectos físicos a través de la voz que son por sí mismos instrumentos de una cierta violencia. Modesta repite la consigna: “aunque el aire de esa voz sale de tus pulmones y hace retumbar tus cuerdas vocales en un grito que no es tuyo *¡Que viva el partido!*” (p. 56). Un pobrísimo triunfo de la doctrina encarnado en la pantomima de la aceptación, de la reivindicación de la causa, que no es más que el ser hablado del sujeto o en todo caso el obligar a decir, que era para Barthes la forma esencial del fascismo de la lengua.

Modesta ve cómo se llevan a Melanie. Llega a confundirle el nombre, en tren de ponerle nombres diferentes a las cosas, al decirle Melania, que le suena más conocido y verosímil que Melanie. Ella misma recibe su cuota de violencia por haber hablado con Melanie: “ya te habían dicho que no hables con nadie” (p. 65), le dice la narradora cuando Melanie ya fue capturada por un grupo de senderistas entre los que se encuentra Marcela.

Las violaciones de Modesta vienen de parte del ejército. El lenguaje, otra vez, no puede: “Gritabas siempre, pero de antemano sabías que era inútil” (p. 72). De esas violaciones ella tiene un hijo que le produce un dilema enorme y que la pone en tensión con el lenguaje escrito, ese que había aprendido con gusto, asociando el dibujo de las letras a formas: “La

que dice A parece un fierro doblado. La B es como si fueran las asas de la taza de café” (p. 51-52). El lenguaje escrito la traiciona hacia el final de la novela, cuando debe inscribir aquel hijo en el registro civil: “Los señores del registro iban escribiendo sus datos con esas letras que parecían montañas, el asa de una taza, fierros doblados” (pp.87-88). El Estado, que no solo no la protegió, sino que la violentó increíblemente, regresa de la mano del lenguaje escrito a hacer cosas con palabras: a atarla legalmente al chico que fue el producto de una serie de violaciones en masa (de hombres que trabajaban para el Estado). Al mismo tiempo, los militares le quitaron otro hijo anterior, al que descubrieron debajo de la cama escondido mientras a ella la violaban.

A Modesta, el lenguaje no tiene ya promesas para ofrecerle: “¿Cómo voy a pensar en el futuro? Eso no es más que una palabra” (p. 80). A contramano de Marcela, decide ir del pensamiento a la acción y le quema la entrepierna a un soldado con sopa hirviendo: “*A nadie más le vas a hacer porquerías*” (p. 80). Al soldado se le cae el fusil y ella lo agarra para comenzar una vida diferente. Y es como si agarrara el fusil que dejó vacante Marcela. El lenguaje solo será confiable, a partir de entonces, entre las propias mujeres que se le suman: “*Entre nosotras nomás, como todas somos mujeres, por eso nomás hablo*” (p. 88). Es que a Modesta todos los hombres la trataron con violencia: los senderistas, los militares y hasta su propio marido. Por eso termina por producir una inversión de las relaciones de fuerza: es ella la que toma el fusil.

Los presidentes

Con respecto a los personajes de las tres mujeres, los presidentes son notablemente menos importantes y participan mucho menos de la trama. Sin embargo, su importancia simbólica (en cuanto jefes políticos) y su relación con esta suerte de isotopía del hacer cosas con palabras ameritan un breve análisis de sus intervenciones. Como se dijo anteriormente, es posible identificar a estos presidentes con los tres que estuvieron (relativamente) al mando de Perú durante el período del conflicto armado interno. Al no tener nombres propios en la novela, quedan en pie de

igualdad entre sí o al menos se los iguala en relación con su rol en aquel momento.

En general, no aparecen solos, sino hablando con algún subordinado que puede ser un general. Estos subordinados piden que se tomen decisiones, que se les permita actuar con violencia. Uno le dice al presidente: *“A estas alturas las palabras ya no causan ningún efecto”* (p. 31). Sin embargo, esto contrasta fuertemente con la potencia performativa de la lapicera presidencial que *“garabatea notas que luego se transformarán en un decreto”* (p. 32). El momento del garabato está separado por un abismo del momento de la firma, que otorga el poder al general para actuar. Este no es un trabajo de pragmática, pero acá se visualiza con toda claridad la idea de performatividad que asegura efectos al lenguaje en tanto y en cuanto se den las condiciones rituales adecuadas. Otro de los presidentes hace exactamente lo mismo: *“El lapicero se mueve mecánicamente. Notas que después serán decretos. O no”* (p. 81) y en ese *“o no”*, en esa duda, se juega tal vez una variación política, un debilitamiento de la lapicera presidencial que ahora ya no se anima a firmar todo lo que garabatea (se trata del último presidente).

En medio, está la palabra del presidente en tanto líder, la palabra oral, que se opone a la rigidez de los decretos: *“No está en un mitin donde puede explayarse horas y horas sintiendo la vibración de la masa rugiente que sigue sus palabras en trance hipnótico”* (p. 50). Ese trance hipnótico se parece mucho al que siente Marcela la primera vez que escucha al líder de Sendero: el poder de la palabra oral, a diferencia del de la palabra escrita, se encuentra en cierto encantamiento un tanto místico e involuntario. El decreto (o la inscripción en el registro civil del hijo de Modesta) ofrece otro tipo de dinámica: la de la orden a cumplir, la de lo ineludible, más allá de las preferencias personales.

En cualquier caso, la relación de los presidentes con la potencia del lenguaje es más lineal, al contrario de la de las protagonistas: tanto si hablan como si escriben, los presidentes hacen cosas con palabras. Eso tiene que ver con cierta legitimidad, pero sobre todo con la potencia del

ejército que respalda esas decisiones. También acá, como en el caso de Sendero, el fusil y la palabra se disputan la hegemonía.

Lenguaje y narración: una poética del fragmento

La repetición parcial como recurso

Hasta ahora omití deliberadamente el análisis de las escenas de violación porque son un punto clave de interpretación de la novela que no se puede estudiar personaje a personaje, sino en el conjunto, y eso es ya un efecto: las tres escenas de violación descritas casi (el casi es muy importante) con las mismas palabras funcionan como una especie de aparato estético-político que interesa tanto por lo que repite como por lo que cambia en cada caso.

Marcela-Marta, Melanie y Modesta sufren violaciones colectivas prácticamente idénticas en cuanto a la experiencia personal y en cuanto a la descripción de la violencia. Como lo indica Hildebrand (2023): “la danza sangrienta, más allá de a quién somete, es la misma: convierte momentáneamente al cuerpo femenino en bulto, inerte, sin poder de acción ni espacio para la voluntad” (p. 9). Es decir, en la repetición, que es un procedimiento formal, se juega un posicionamiento político de género que se puede resumir aproximadamente de la siguiente manera: más allá de la clase social, más allá de la posición ideológica, más allá de las características étnicas, la violencia de género prevalece o en todo caso iguala a las mujeres en su situación de precariedad frente a la opresión.

En cuanto a la clase social, Melanie pertenece a o se vincula con la clase alta y eso queda registrado durante la escena de violación: “*Esto te pasa por burguesa*”; Marcela-Marta participa de una cierta clase media y Modesta es de clase baja y es campesina. La cuestión ideológica es más interesante, porque los militantes de Sendero Luminoso tratan a Melanie de anticomunista y le dicen: “*ya verás por dónde te entra la ideología*” (p. 66), mientras que de Marcela-Marta los militares dicen: “*Dale con fuerza para sacarle su ideología*” (p. 68). Sin embargo, esta suerte de espejo entre las dos situaciones, que podría dar lugar a la idea de que la violencia machista es solo vehículo de la violencia ideológica, se rompe con la tercera

violación, la de Modesta, donde la ideología política en términos estrictos o al menos partidarios no juega ningún papel: *“Dale con fuerza que estas cholas aguantan todo”* y después: *“ya nunca más vas a darle comida a esos terrucos”* (p. 70) le dicen los militares, mostrando así que no la consideran parte de Sendero. La violencia de género es entonces transversal a las otras categorías y a la vez es autónoma, no depende de ninguna de ellas en particular: pareciera más bien que esas otras categorías son un vehículo para esta otra violencia más arraigada y subterránea.

Por último, la cuestión étnica o étnico-racista aparece como un tercer campo de diferenciación entre las tres mujeres protagonistas. A Melanie le dicen *“blanquita vendepatria”* (p. 66), a Marcela-Marta no le dicen nada vinculado con ese tema (lo que podría significar que no se distingue en ese sentido de los soldados) y a Modesta le dicen *“serrana hija de puta”* y también *“india piojosa”*. Esa especie de impersonalidad de la violencia machista queda consignada en una conversación anónima entre un teniente y un sargento, que termina de la siguiente manera: *“Sargento, usted haga lo necesario para tener contentos a sus hombres; pero a mí no me cuente nada”* (p. 69). Inmediatamente después de esa conversación aparece la violación de Modesta, que además no es un solo episodio sino varios.

Los que quedan igualados en estas escenas son, a la vez, los hombres que violan. Las variaciones que se proponen parecen insignificantes en relación con la monstruosidad de los actos que comparten. Importa poco que, en el caso de los violadores de Melanie: *“Éstos usaban fusiles y la misma ropa de los campesinos, con pasamontañas o pañuelos que les cubrían el rostro. Daba lo mismo”* (pp. 65-66). O que en el caso de Marcela-Marta: *“Éstos usaban botas de cuero negro y ropa de color caqui, nada les cubría el rostro. Daba lo mismo”* (p. 68). O que en el caso de Modesta se produzca una combinación: *“Éstos usaban botas de cuero negro y ropa de color caqui, con pasamontañas que les cubrían el rostro. Daba lo mismo”* (p. 69). En esa combinación de botas negras y pasamontañas, a pesar de que se trata de militares, se ve que todos los hombres participan de la misma lógica, los del pasamontañas y los de las botas o la ropa color caqui,

para todos: “ella era sólo un bulto” (pp. 66, 68, 69). Lo que comparten es entonces el poder y la voluntad de convertir a la mujer en un bulto, en un objeto. En otro fragmento, la operación se ve con más claridad: “todos hermanos todos la tropa entera en ella en ellas en esas las putas las cholas las terrucas las periodistas” (p. 73).

Otra variante de la repetición tiene que ver con el fusil, que en la novela alterna entre su significado literal y algunos significados metafóricos, atravesando a los tres personajes. En Marcela-Marta, como vimos, el fusil es a la vez rival y aliado de la palabra, compite por la hegemonía de la acción con ella y el personaje se balancea entre esas dos dimensiones, así como la discusión interna de Sendero Luminoso en torno a las palabras de Mao sobre el hecho de que “el poder nace del fusil” (p. 12), pero a la vez “el partido manda al fusil” (p. 12). En el caso de Melanie, es siempre una metáfora vinculada a la vida urbana y a cierta frivolidad: “Estaciono el carro y enrumbamos al Kraken. A preparar el fusil y ver cómo nos va la puntería esta noche” (p. 28). En el caso de Modesta, como vimos, es el símbolo del empoderamiento: ella toma el fusil que se le cae al soldado que ajustició con la sopa caliente y entonces, junto con el arma, toma la palabra.

También la cuestión de los nombres de los personajes, que se mencionó más arriba, cae en el campo de la repetición. Las especulaciones fueron variadas, pero relativamente homogéneas. Por ejemplo, como los nombres de las tres empiezan con M, se ha dicho que esa M más la vocal siguiente, Marcela, Melanie, Modesta, deja el lugar vacío de Mi y Mu, por quienes podríamos preguntarnos (Hildebrand, 2023, p. 53); se ha dicho también que es la M de mujer y de miedo (Huerta Vera, 2020, p.190) o de “*mamacha, mamacita, mujeres*” (Palmeiro, 2014, p. 139). Podríamos agregar cierta motivación en el nombre de Modesta, que pertenece a la clase baja campesina e indígena. Todas esas posibilidades resuenan y valen, sobre todo la que asocia la M a la palabra mujer, pero probablemente el efecto más importante sea el de reunir las a las tres en la repetición del sonido inicial y separarlas en el resto. La estructura de los nombres vendría entonces a emular y a señalar una estructura social dibujada a lo largo del texto: la condición de género, la M de mujer es el

sustrato común que las vuelve parte de una misma experiencia colectiva. Lo que viene después es la singularidad de cada una. Entre esos dos mundos, el de lo común y el de lo singular, la batalla por la prevalencia es permanente.

El desenlace de cada personaje, más allá de las similitudes y los roces, es muy diferente. A pesar de que comparten el mismo tipo de violencia, los recursos y las salidas son diversos. Melanie va a Francia a hacerse un aborto (de un hijo producto de las violaciones) y a reunirse con su pareja, Daniela. Aunque el dolor y el horror siguen ahí: “el grito se transforma en un gemido” (p. 85). Marcela-Marta permanece atrapada en los interrogatorios de Romero y Modesta tiene al hijo que es, como en el caso de Melanie, producto de las violaciones, aunque no quisiera, y organiza una suerte de resistencia. De todas formas, cabe la posibilidad de interpretar el último fragmento de la novela como un final trágico para ese proyecto por la mención del esposo, de los hijos (hay varios, por lo que en principio no sería Marcela) y por la frase: “*Ahora todas somos piojosas*” (p. 88), dado que el adjetivo *piojosa* se lo habían atribuido a ella. Sin embargo, como es uno de los fragmentos donde la sintaxis se altera, cuestión que se analiza más adelante, no termina de quedar claro a quién se refiere (y esa confusión es deliberada en el sentido de igualarlas). De todas formas, las diferencias de clase, de ideología y de etnia recobran su valor diferencial una vez ocurrida la violencia que las igualó: “Solo queda olvidar a esa campesina que se confundió y me llamó Melania” (p. 85)

La persona gramatical y la persona política

Una serie de procedimientos formales y narrativos diferencian a Modesta de los otros dos personajes femeninos principales: sin restarle nada de potencia a la violencia de género, suponen más bien agravantes a su situación de vulnerabilidad económica y social. Por ejemplo, podríamos preguntarnos por qué de las tres ella es la única que no narra su propia historia, sino que esta es narrada casi enteramente en segunda persona: ¿por qué hace falta una voz que le cuente a Modesta lo que le pasa? Palmeiro (2014) propone que Modesta forma parte de aquellos sujetos que

en Perú no son sujetos de la Historia, son invisibilizados y no tienen ni siquiera una voz propia (p. 140). Tardíamente, cuando la violencia extrema ya ha tenido lugar, Modesta adquiere voz propia, lo que “supone en la campesina serrana una apropiación de su trayectoria y las de sus pares” (Peña Iguarán, 2020, p. 88). Teniendo en cuenta que la autora del libro es limeña, podría sugerirse (a riesgo de cruzar límites epistemológicos que requerirían mayor elaboración) que la segunda persona no busca solo mostrar la invisibilización, sino evitar eso que Deleuze (1996) llamó, en una famosa conversación con Foucault, “la indignidad de hablar por otros” (p. 141), por los serranos. El paso a la primera persona, que eventualmente ocurre, sería así el punto a partir del cual la violencia iguala o pone en una suerte de causa común a las tres mujeres, por lo que entonces el libro puede hacerse cargo de la voz de Modesta. Lo que está en juego, una vez más, es la potencia política del lenguaje. Campuzano (2023) ha señalado cómo en el campo de los testimonios andinos sobre la violencia las técnicas típicas de descripción lingüística encuentran un límite que obliga a pasar a otros lenguajes como el icónico (p. 100). Si bien en este caso no se trata de un testimonio en un sentido tradicional, sino de un personaje de ficción trabajado por los testimonios, esta posición puede abonar la idea de un intento por no apropiarse completamente o al menos por respetar parcialmente la especificidad del dolor andino. La mediación de la segunda persona asegura un margen para el error, es decir, deja espacio para que el dolor de Modesta mantenga una singularidad que tal vez no llega a recoger la narración y que se asoma en la palabra “Pachacuti” (p. 79), que la narradora en segunda persona propone mientras describe la situación de Modesta luego de la violencia. El vocablo quechua apela a esa singularidad, sin capturarla por completo.

Cuando Modesta cobra voz propia y habla en primera persona es para organizarse junto a otras mujeres y defenderse de la violencia, incluso pasando a la acción. La primera persona es también la voz de la acción y de una cierta toma de consciencia. Morales (2020) ha señalado, además, cómo en Modesta se pueden encontrar modismos y pseudoerrores (para cierta norma blanca) que responderían al respeto de cierta enunciación propiamente quechua.

La ruptura de la sintaxis

Además de la repetición de las escenas de violación y el tema de la persona gramatical de Modesta, hay otro procedimiento formal que ha llamado la atención de la crítica y que evidentemente produce un efecto de lectura muy contundente: la ruptura del orden sintáctico para narrar, fundamentalmente la violencia política y las grandes masacres. Esta ruptura no es solamente la desaparición de los signos de puntuación, la falta parcial de coordinación entre las palabras y la ausencia de mayúsculas, sino también la inclusión de onomatopeyas.

La interpretación de este recurso ha sido bastante homogénea: “Sin mayúsculas, sin subtítulos ni signos de puntuación, son decisiones que proponen una manera de hacer visible, en el cuerpo de la escritura, la crisis misma del sentido” (Peña Iguarán, 2020, p. 72); “El texto de Salazar sostiene lo fragmentario como estética del sentido para comunicar lo indecible; lo que no cabe en una gramática ordenada ni en una representación realista” (p. 71); “la narración de los eventos disruptivos, como las bombas y las masacres, se transmite sin la mediación de una voz narrativa, desde el abandono del control de la sintaxis e incorporando onomatopeyas que llenen los vacíos del lenguaje” (Hildebrand, 2023, p. 14); “El horror busca una forma de ser nombrado que se le resiste. El lenguaje llega a un límite en el que no puede dar cuenta de él” (Palmeiro, 2014, p. 139); “cuando se narran los hechos violentos, el lenguaje falla, no es capaz de graficar el grado de violencia que sufren los personajes” (Paredes Morales, 2015, p. 10).

Es decir, la ruptura o la tensión de la sintaxis y de los aspectos formales del lenguaje sería un modo de abordar aquella parte de la realidad que no se deja capturar por las estructuras lingüísticas convencionales: la violencia extrema conduciría a la impotencia del lenguaje para representar y, consecuentemente, para dar testimonio u ofrecer un refugio a la memoria.

No obstante, sin descartar esta idea, podría proponerse otra perspectiva: el gesto formal de Salazar Jiménez no supone el fracaso del lenguaje para representar, sino justamente su potencia para hacerlo, su

capacidad para reinventarse y, a pesar de todo, dar cuenta de la violencia. No es que el lenguaje naufrague ni que el realismo se haga imposible: es una forma de realismo radical que en el recurso a la onomatopeya se esfuerza por ser, dentro del pacto ficcional, aquello que en realidad está representando. La única forma realista de representar los horrores de Lucanamarca o Accomarca o de la bomba que produce un apagón al inicio de la novela o de la muerte al final es con una sintaxis que respete los ruidos, las incoherencias y las arbitrariedades de esa violencia.

Este recurso también se utiliza para referir una escena sexual en una fiesta (pp. 42-43). Podría decirse que el lenguaje tampoco puede representar adecuadamente el placer o el cuerpo, pero otra vez pareciera más interesante asumir que la novela apuesta por el lenguaje, por su poder de evocación, en todo caso, antes que por su carácter referencial clásico. En ese sentido podríamos tomar la frase citada de Peña Iguarán referida a una crisis del sentido, aunque no a su abolición. Una fiesta y un acto sexual en ella se empobrecen en la sintaxis habitual, en el relato secuencial y ordenado: el caos y la velocidad requieren de otro lenguaje para ser evocados, pero no pueden prescindir de él.

Se puede ir un poco más lejos y asumir que la novela se orienta en esas situaciones hacia una enunciación de carácter poético. Molina Olivares (2019) lo ha sugerido en clave deleuziana, refiriéndose a esta novela precisamente: “la expresión rizomática desarticula la función referencial del lenguaje y lo acerca a la poesía, alterando la sintaxis regular” (p. 96). Ese perder el hilo, entendiendo por hilo el tronco o la guía de una estructura jerarquizada, produce las ramificaciones un poco alocadas que vemos en esos momentos en los que la sintaxis se altera. La sensación de fragmentariedad es inevitable y es también parte de un proyecto estético: “La suma de fragmentos no arma una totalidad en un estado original, pues en el imperfecto hilado de la pedacera quedan visibles las fisuras cuya presencia hacen venir las reminiscencias de la violencia que las formó” (Peña Iguarán, 2020, p. 70).

Esa especie de estética del fragmento que reúne elementos heterogéneos bajo una sintaxis no convencional se repite a una escala más

amplia, de sintaxis macrotextual: así como están las voces de las protagonistas en primera o segunda persona, en las voces de los presidentes, los diálogos y los momentos de ruptura, es decir, en los apartados donde el realismo tradicional se rompe, hay otro elemento que interviene y produce efectos: las citas textuales. A lo largo de la novela aparecen fragmentos de textos de Marx, Lenin, Mao, el Comité Central de Sendero Luminoso y César Vallejo (que está en el epígrafe, pero aparece también dentro de la novela) integrados al resto del texto. Su pertenencia a la novela es, desde el punto de vista formal, igual a la de cualquier otro fragmento: cada una tiene su apartado y solo se diferencian de lo demás por la firma al final, que indica de quién es la frase. Las de Marx, Lenin y Mao se refieren directamente al rol de la mujer en la revolución socialista o en el marco del pensamiento socialista. Todas implican que la mujer supone un valor particular y necesario para la realización del ideal socialista, ya sea porque sin las mujeres no se puede, como en el caso de Marx y Lenin, o porque la revolución vendrá a corregir la injusticia de la desigualdad de género, como en el caso de Mao. Frente a eso, la cita del Comité de Sendero Luminoso, que podemos leer, para usar una frase corriente, como expresión del *socialismo realmente existente* o por existir (es decir, como la puesta en práctica de las ideas de Marx, Lenin y Mao), prescinde completamente de referencias a la mujer. Ajena por completo a ese tema, toma otra parte del pensamiento maoísta: “se ha dicho que con fusiles se transforma el mundo, ya lo estamos haciendo” (p. 66). Esa desconexión entre las ideas y la práctica, manifestada en la exaltación del fusil y el olvido de la mujer, sugiere en principio el fracaso del lenguaje en tanto tal para transformar la realidad de la manera deseada. Las palabras tienen efectos, hacen cosas, pero no es posible controlar qué hacen exactamente e incluso pueden volverse contra los objetivos iniciales.

El tema de la relación entre Sendero y las mujeres ha sido largamente debatido. No hay dudas de que en la balanza de los delitos sexuales, el Estado cometió con diferencia la mayor parte: el 83 % (Huerta Vera, 2020, p. 195; Morales, 2020, pp. 5-6). De alguna forma, eso queda reflejado en la novela en el hecho de que, en dos de los tres casos, sean militares los que cometen las violaciones, aunque está claro que la propuesta de la novela

tiene más que ver con mostrar lo que esos hombres tienen en común que aquello que los separa. Cecilia Blondet (1995) ha propuesto que la estrategia de Sendero fue cooptar o destruir los liderazgos femeninos de Perú con la finalidad de sumar fuerzas a su movimiento, pero sin tener un interés real en cambiar su situación de opresión. Mientras que algunas se incorporaron: “Muchas se resistieron y contra ellas la estrategia fue la amenaza, el chantaje, los golpes e incluso el ajusticiamiento. De una u otra forma, con atenciones o con el terror, Sendero estaba logrando su objetivo. Ganadas o neutralizadas” (p. 128). Marcela-Marta es un ejemplo de la tensión que suponía participar de Sendero en relación con este tema: ella increpa a sus compañeros por haber violado a Melanie y dice: “un combatiente es disciplinado, no se deja llevar por ese impulso de sus partes” y luego: “la calentura te está embruteciendo” (p. 67). Marcela-Marta está intentando volver a tender un puente entre la teoría, las palabras de Marx, Lenin y Mao citadas en la novela, y lo que efectivamente hace el partido. El fracaso del lenguaje es no poder evitar el dolor y la dominación, justo ahí donde se lo está utilizando en nombre de la liberación.

Por otra parte, la cita de Vallejo participa de otra lógica completamente distinta, que viene a compensar el pesimismo de la primera reflexión. El fragmento pertenece a un texto que se ha catalogado como poema en prosa (Guzmán, 2023) y que insiste particularmente en la mutilación del rostro. Sin embargo, la paradoja del mutilado le devuelve al lenguaje algo de su potencia: está mutilado, pero no le falta nada; puede ver aunque no tenga ojos y oler aunque no tenga nariz. El fragmento corta el texto original para que la última frase sea: “No tiene boca y habla y sonríe” (p. 60). A pesar de su impotencia para transformar el mundo de una forma deseable y a pesar del daño, que excede al lenguaje, las palabras todavía mantienen otra función, más difusa y, en apariencia, menos espectacular: la de permitirnos seguir hablando más allá de todo. Por eso el mutilado habla y sonríe, porque el lenguaje, con todas sus trampas, sus horrores y sus limitaciones, también puede ser una válvula y un consuelo. Y no es poco, porque hablar sin tener boca es poder hablar más allá de la muerte, seguir estando e impedir el olvido. Es, también, ponerle palabras al trauma.

La novela y el mundo

Este apartado constituye las conclusiones del análisis. Dadas todas las características mencionadas, la pregunta final podría ser por el lugar que toma la novela en el marco de la literatura peruana o incluso en el marco más general de la violencia política en Perú. ¿Puede algo una novela? “¿Puede realmente un artefacto cultural, como la novela, representar la violencia y el trauma social?” (Cárdenas Moreno, 2016, p. 13). Más aún: ¿Puede tener alguna función como la que soñaban, por ejemplo, los primeros cultores de la novela indigenista de finales del siglo XIX? Esto último seguramente no y esa novela ya no existe como tal, así como tampoco sus derivaciones. Como lo indicaba Cornejo Polar (1995) hace casi veinte años: “Por comodidad podemos seguir hablando de neoindigenismo y de neo-realismo urbano, pero la verdad es que estas denominaciones ya casi no significan nada” (p. 297). No solo no estamos ante una novela indigenista, sino que su apuesta no va en esa dirección con respecto al lenguaje. El indigenismo tradicional suponía una confianza desmesurada en el lenguaje, en la capacidad de las palabras para intervenir racional y voluntariamente en la realidad. Esto se aprecia al menos en ciertas lecturas de la crítica, en particular de la semiótica al estilo de los trabajos de Danuta Mozejko (1994), que analizaba el indigenismo en clave de manipulación: hacer hacer. *La sangre de la aurora* le reserva un lugar mucho más humilde al lenguaje, pero a la vez mucho más efectivo y asequible.

Lo que se dijo al final del apartado anterior es una pista en este sentido. La confianza de Vallejo, a través de su mutilado que sin boca habla y, todavía más, sonríe, abre las puertas a una función ritual del lenguaje: la de permitir o imponer el duelo. La novela no es exacta o solamente testimonial (aunque su perspectiva en relación con el género puede verse como un testimonio indirecto de la situación de las mujeres en conflicto peruano), ni tampoco de denuncia (aunque una lectura en ese sentido no es imposible). Lo que sí puede (y parece) hacer la novela es pulir las herramientas del lenguaje para hacer hablar a lo que se fue, para darle un lugar en el presente que no suponga reprimir el dolor ni solo mostrarlo, sino trabajarlo. Se trata de ponerle palabras al horror para que no estalle

bajo la forma de una verborragia ácida y compulsiva surgida del cuerpo. Marcela-Marta termina estallando, su cuerpo habla por ella de tanto tener que callarse; Melanie le pide a su cuerpo por favor que hable, que diga; Modesta quiere gritar y no puede, ni siquiera sabe si le ha salido el grito. La novela es el espacio donde esas palabras no dichas tienen lugar, donde la representación permite decir, al menos parcialmente, el dolor y la violencia, como en el trabajo del duelo.

El hacer cosas con palabras de Salazar Jiménez podría interpretarse en la línea de reflexión de Idelber Avelar (2000), que asocia literatura y duelo a partir de la figura de Antígona: “instalar la irreductibilidad del duelo en la polis y forzar el estado al reconocimiento de tal irreductibilidad. Tal intento es, sin embargo, también mediado por estructuras alegóricas, por fragmentos que hacen duelo por una totalidad perdida” (p. 20). El lenguaje recupera su carácter ritual una vez que el horror ha ocurrido: ya no hay confianza en la capacidad de transformación política del mundo a través del lenguaje, pero sí en la posibilidad de hacer visible lo invisible, de imponer el duelo y en particular el duelo de género, simbolizado en esa M de mujer repetida en el nombre de cada protagonista. Como lo propone Avelar a través de Tununa Mercado: “la labor del duelo implicaría la socialización de una tumba exterior donde la bruta literalización de la palabra traumática se dejaría, al menos parcialmente, metaforizar” (p. 20). *La sangre de la aurora* es justamente, incluso en el título, la metaforización de la palabra traumática. Casi el único lugar en el que el lenguaje no fracasa del todo es en el propio libro en tanto tal.

Referencias

- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio.
- Blondet, C. (1995). El movimiento de mujeres en el Perú 1960-1990. En J. Cotler (Ed.), *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política* (pp. 103-134). IEP.
- Campuzano, B. (2023, febrero). Llantos y llakis en testimonios visuales de la violencia política en Perú. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, (77), 99-131. <https://doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2023.77.57561>
- Cárdenas Moreno, M. (2016, octubre). Ruptura del cuerpo y ruptura del lenguaje en la novela de la memoria histórica en el Perú. Estudio comparativo de *Adiós Ayacucho* de Julio Ortega y *La sangre de la*

aurora de Claudia Salazar. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 1(2), 11-46. <https://doi.org/10.18800/revistaira.201602.001>

Cornejo Polar, A. (1995). Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas. En J. Cotler (Ed.), *Perú 1964-1994. Economía, sociedad y política* (pp. 293-302). IEP.

Deleuze, G. (1996). *Conversaciones 1972-1990*. Pre-Textos.

Guzmán, J. (2023, 24 de enero). "Existe un mutilado": un poema de César Vallejo. Carcaj. <https://carcaj.cl/existe-un-mutilado-un-poema-de-cesar-vallejo/>

Hildenbrand, A. (2023, diciembre). La sangre de la aurora: reconstrucción del trauma como parte de la memoria colectiva. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 14(30). <https://doi.org/10.25025/perifrasis202314.30.03>

Huerta Vera, M. C. (2020). Género, raza y afectos en *La sangre de la aurora*, de Claudia Salazar Jiménez. *Brújula: Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Latinoamericanos*, 13, 188-201. https://brujula.ucdavis.edu/sites/g/files/dgvnsk13236/files/media/documents/9._huerta_claudia._genero_raza_y_afectos.pdf

Knupp, A. M. (2018, 26 de diciembre). Lucanamarca, el genocidio y la violación sexual en *La sangre de la aurora*. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 34(1), 83-93. <https://doi.org/10.1353/cnf.2018.0040>

Molina Olivares, M. (2019, julio). Género y memoria en *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez. *Letral*, 22, 89-109. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/59056>

Mozejko, D. T. (1994). *La manipulación en el relato indigenista*. EDICIAL.

Morales, B. (2020, 12 de octubre). Aproximaciones a la violencia de género en la narrativa peruana contemporánea: El caso de *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, 6, 1-34. <https://doi.org/10.24201/reg.v6i0.641>

Guzmán, L. G. (2018, 21 de agosto). Novela, género y memoria: Diálogo con Claudia Salazar. [Entrevista]. Casa de la Literatura Peruana, YouTube. <https://youtu.be/0Dw7D7iQu58?si=03GXDO6WSj2aFgOm>

Palmeiro, C. (2014, 1 de noviembre). *La sangre de la aurora*. Desde el Sur, 6(1), 139-141. <https://revistas.cientifica.edu.pe/index.php/desdeelsur/article/view/24>

Paredes Morales, J. M. (2015). De cuerpos y ruinas: análisis de la novela *La sangre de la aurora*. *Red Literaria Peruana*. [Ponencia]. VII Coloquio de estudiantes de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima. <https://redlitperu.wordpress.com/2018/06/16/de-cuerpos-y-ruinas-analisis-de-la-novela-la-sangre-de-la-aurora/>

Peña Iguarán, A. (2020, 1 de diciembre). Los giros de *La sangre de la aurora*: La estética del fragmento y el resto. *Cuadernos del CILHA*, 33, 69-91. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/3291>

Salazar Jiménez, C. (2014). *La sangre de la aurora*. Portaculturas.

Contra el mal, ¡el Coloso Justicialista! Relevancia del género *mecha* y la ciencia ficción *manganime* en la novela de Juan Ruocco

*Against Evil, the Justicialist Colossus! The Significance of Mecha
Genre and Manganime Science Fiction in Juan Ruocco's Novel*



Diego Hernán Rosain

Universidad Nacional de Hurlingham, Argentina

diego.rosain@unahur.edu.ar

Recibido: 09/01/2026. Aceptado: 27/05/2026.

Resumen

El presente artículo analiza la novela *El coloso justicialista* (2021) de Juan Ruocco desde la perspectiva de los estudios culturales y las literaturas comparadas, con especial atención al diálogo que entabla con el *manganime* de ciencia ficción y el subgénero *mecha*. El análisis se centra en la forma en que la novela articula el imaginario peronista de los primeros años con motivos, estructuras narrativas y convenciones propias de la tradición japonesa de robots gigantes, generando una hibridación cultural singular. El objetivo del trabajo es examinar cómo Ruocco se apropia de y resignifica elementos del *manganime* tales como la figura del piloto, la ciudad tecnificada, la relación humano-máquina y la épica bélica futurista para reescribir conflictos históricos y tensiones políticas de la Argentina en clave cienciaficcional. La hipótesis que guía el artículo sostiene que *El coloso justicialista* no se limita a incorporar referencias estéticas o temáticas del *manganime*, sino que las utiliza como matriz narrativa para elaborar una “utopía” peronista que exhibe sus fisuras internas y su deriva autoritaria. De este modo, la novela se inscribe en el fenómeno que dimos en llamar “escrituras otakus” y constituye un caso paradigmático de hibridación entre cultura popular japonesa e imaginario político local.

Palabras clave: ciencia ficción, manganime, género mecha, ucronía, peronismo

Abstract

This article analyzes Juan Ruocco's novel *El coloso justicialista* (2021) from the perspective of cultural studies and comparative literature, with particular attention to the dialogue it establishes with science fiction manganime and the mecha subgenre. The

analysis focuses on the ways in which the novel articulates the imaginary of early Peronism with motifs, narrative structures, and conventions drawn from the Japanese tradition of giant robots, thus producing a singular form of cultural hybridization. The aim of this study is to examine how Ruocco appropriates and resignifies elements of manganime such as the figure of the pilot, the technified city, the human-machine relationship, and futuristic warlike epic to rewrite historical conflicts and political tensions in Argentina through a science-fictional lens. The guiding hypothesis of this article is that *El coloso justicialista* does not merely incorporate aesthetic or thematic references from manganime, but rather uses them as a narrative matrix to elaborate a Peronist utopia that simultaneously reveals its internal fractures and its authoritarian drift. In this way, the novel can be situated within what we have termed “otaku writings” and constitutes a paradigmatic case of hybridization between Japanese popular culture and local political imaginaries.

Keywords: science fiction, manganime, mecha genre, uchronia, Peronism

Introducción

En trabajos anteriores (Rosain, 2025), hemos dado a conocer dentro de la industria editorial moderna la existencia de una serie de ficciones escritas por diversos autores en las que se manifiesta y exhibe cierto conocimiento y gusto por estructuras y argumentos narrativos recurrentes en la historieta y la animación japonesas. Este fenómeno, el cual hemos dado en llamar “escrituras *otakus*”¹, tiene como premisa el imbricar, de formas difíciles de prever, rasgos de la cultura de masas y la industria del entretenimiento nipones con elementos reconocibles y vigentes de la cultura rioplatense.

Las ficciones escritas *por* y *para* *otakus* abordan el fanatismo por el manga y el *anime* desde el nivel diegético, pero también desde los niveles narrativo y lingüístico. Es por ello relevante reconstruir las tradiciones

¹ El término *otaku* nace durante la segunda mitad del siglo XX en Japón para referirse lisa y llanamente a cualquier tipo de fanático, con cierta inclinación hacia los aficionados al modelismo de naves y robots. Con el paso del tiempo, el término iría virando hacia los fanáticos del cómic, la animación japonesa y otros subproductos afines. El concepto *otaku* ha cargado históricamente con una serie de características negativas y peyorativas (Santiago, 2013, pp. 414-426). Actualmente, se utiliza en muchos contextos como simple etiqueta identitaria relacionada con estos consumos culturales (Herrera, 2017; Perillán, 2021; Álvarez Gandolfi, 2023). Nos referiremos a “escritores *otaku*” para hablar de autores que en sus escritos de ficción dan cuenta de cierta formación y configuración autoral vinculada en menor o mayor medida con sus tempranos consumos de manga y *anime*.

historietísticas y animadas a las que estos autores apelan para configurar sus mundos ficcionales, así como también sus modos de enunciación.

En el siguiente trabajo, abordaremos la novela *El coloso justicialista* (2021) de Juan Ruocco desde dos aristas: la primera, el género de ciencia ficción en sentido amplio, atendiendo puntualmente las afinidades y relaciones que entabla con algunos ejemplos popularizados por la industria del entretenimiento nipón; y el subgénero *mecha* (del inglés “*mechanical*”) que presenta sus propias convenciones y actualmente cuenta con una compleja y rica tradición de larga data. La segunda, el imaginario peronista de los primeros años al cual se apela y aún perdura en la memoria colectiva.

Veremos en qué medida los elementos foráneos entran en diálogo con este periodo clave de la historia de la República Argentina y, más específicamente, el devenir de las tensiones entre distintas facciones del peronismo a partir de la segunda mitad del siglo XX para configurar una trama futurista en la que se leen las grietas políticas en clave cienciaficcional.

Puntos de inflexión: de la estructura narrativa a la amalgama genérica

A pesar de que en los paratextos se la presenta como una novela, algunos segmentos de *El coloso justicialista*, sobre todo los correspondientes a la segunda mitad, pueden leerse hasta cierto punto a la manera de las *Crónicas marcianas* (1950) de Ray Bradbury. De esta manera, el lector acude a una ucronía cuyo punto de inflexión inicia cuando María Eva Duarte de Perón destina parte de los fondos recaudados por su fundación a la creación de una organización científica capaz de idear el arma definitiva que proteja el gobierno de su esposo de las amenazas intra- y extra-partidarias.

Es así como la novela puede dividirse en la creación del Coloso y la detención del bombardeo a Plaza de Mayo en 1955 (“El arma definitiva”); la construcción de la Ciudad Quinquenal y el entrenamiento del piloto de la unidad 02 (“Ciudad Quinquenal”); el enfrentamiento entre ambas

unidades durante el intento del golpe de Estado de 1963 (“Ataque sorpresa”); la muerte de Perón en 1974 (“Por quién truenan las campanas”); la Guerra de Malvinas en 1982 (“Guerra inminente”); el encuentro de unos civiles oligarcas y gorilas que, a comienzos del siglo XX, buscan la manera de hacer tambalear el sistema ideológico del peronismo reinante (“Más allá de la razón”); el intento por iniciar la conquista interplanetaria y los primeros signos de decadencia del gobierno (“Colonia espacial”); el punto cúlmine del conflicto a un milenio del Día de la Lealtad (“La gran herejía”); el atentado a una base militar durante el transcurso de una visita guiada escolar (“Escuela de centuriones”); la destrucción física del germen del conflicto –el cerebro de Perón, el cual es utilizado como fuente de conocimiento, oráculo predictivo y tecnología de punta para viajar entre dimensiones– (“El último viaje”); y una estampa costumbrista tan alejada en el tiempo que denota el olvido de los orígenes y las bases del peronismo (“Epílogo”).

La novela, además, cuenta con elementos que la vinculan a subgéneros muy específicos de la ciencia ficción tales como el *steampunk*, es decir, mundos retrofuturistas en los que la tecnología avanzada es impulsada por la energía a vapor. Previamente a la utilización de la energía nuclear como fuente limpia, segura y óptima de energía, gracias a los descubrimientos e invenciones de Dante Porta y el crecimiento de la industria ferroviaria argentina, el vapor es el motor que impulsa la unidad 01 y mucha otra maquinaria²

Asimismo, elementos distópicos que recuerdan a los regímenes totalitarios y los protagonistas de *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell y *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury pueden encontrarse en el momento de mayor esplendor y omnipresencia del peronismo cuando el narrador focaliza en los discretos ciudadanos

² Al respecto, es interesante destacar que el autor toma nombres no tan conocidos del primer peronismo. En una entrevista realizada por *El grito del sur*, dice que le fascinó el despliegue tecnológico de las locomotoras a vapor de Dante Porta, así como también el proyecto en el que el científico austriaco Ronald Richter se proponía lograr la fusión nuclear y que, de haber tenido éxito, hubiera puesto a la Argentina sesenta años adelante en materia tecnológica (Ferrer, 2022).

oligarcas y gorilas³. Por otra parte, elementos provenientes de la *sci-fantasy* o ciencia ficción fantástica surgen en la novela cuando se corrobora en este mundo ficcional la existencia de la magia del Caos, la cual sirve a la oposición a fin de desestabilizar el orden tiránico instaurado por el peronismo⁴. Por último, hacia su final, la novela cuenta con elementos asociados con la *space opera*, cuyos máximos exponentes quizás sean las sagas *Odisea espacial* (1948 en adelante) de Arthur C. Clarke, *Duna* (1965) de Frank Herbert y la saga de películas creadas por George Lucas a partir de 1977, *Star Wars*⁵.

Vemos entonces que *El coloso justicialista* no se ajusta a una única vertiente de la ciencia ficción⁶, sino que capítulo a capítulo explora otras

³ Sirva a modo ilustrativo el siguiente fragmento ubicado luego de “la gran purga” de la oposición por parte del gobierno de Perón tras el intento de golpe del ’63: “En contraposición de lo profetizado por los teóricos liberales, la imposición de un régimen de pensamiento único llevó a la Argentina a un período de crecimiento económico y prosperidad nunca antes visto. Los años subsiguientes a la ‘Revolución de 1963’ serían los años en que el país alcanzaría todo el potencial industrial, técnico y científico que tantas veces se había anticipado mas nunca se había hecho realidad. Un estricto control ideológico se ciñó en el país desde la primera infancia hasta la avanzada adultez. El desvío de la ortodoxia justicialista era visto como una enfermedad terminal” (Ruocco, 2021, p. 74).

⁴ En muchas obras pertenecientes a dicha vertiente de la ciencia ficción, se entiende a la magia y lo mágico como ciencia que aún no puede ser explicada por los medios y conocimientos disponibles. Lejos de negar la magia, el ocultismo y lo esotérico, la ciencia ficción la racionaliza y la vuelve inteligible y comprensible según sus parámetros y sistemas de pensamiento (ver Gasparini, 2012). En la novela de Ruocco (2021), la magia del Caos es “una clase de magia posmoderna practicada por seguidores heterodoxos de la Orden del Amanecer Dorado y de Aleister Crowley, uno de los magos más importantes del siglo XX”. De todos sus hechizos, Guillermo Fredes, secreto opositor al régimen peronista, aprende y promulga el sigilo, “una clase de símbolo mágico capaz de realizar invocaciones a las otras dimensiones de la existencia con sólo dibujar su forma en el aire [...]”. Para que un sigilo se considerase ejecutado, el invocante debería trazar en el aire su figura mientras sostenía un objeto mágico, de preferencia un cuchillo” (p. 107). Un siglo después que Fredes, un novato doctor en tecnobiología asignado al cuidado de la supercomputadora debajo del Monumento al Descamisado realiza el sigilo sobre el cerebro del general, iniciando la discordia en el Imperio.

⁵ Si bien no es el objeto de este trabajo, no podemos dejar de mencionar dos historias relevantes de *manganime* que permitieron el florecimiento de este subgénero en Japón (Batlle y Ribó, 2022, pp. 94-95; Fuentes y Peláez, 2024, p. 73); estas son: *Space Battleship Yamato* (1974) y *Capitán Harlock* (1977) de Leiji Matsumoto, quien además en 2003 lanzaría el largometraje de temática similar junto al dúo francés de música electrónica Daft Punk titulado *Interstella 5555: The Story of the Secret Star System*.

⁶ Aun cuando son varias, Ruocco no busca apelar a todas las posibilidades textuales, diegéticas y genéricas. Por ejemplo, no hallamos en la novela características de la ficción científica decimonónica cultivada por autores como Julio Verne, así como tampoco percibimos rasgos de la ficción especulativa propia del período de entre siglos en la Argentina llevada a cabo por escritores como Horacio Quiroga,

posibilidades, ampliando los horizontes de expectativa de los lectores y tensionando los límites de los distintos subgéneros, sus maneras de construir una verosimilitud y sus modos de representar la realidad.

Mandale *mecha*: breve historia de los robots gigantes en el *manganime*

Si bien las máquinas antropomorfas de combate no son un género exclusivo del manga y el *anime*, es cierto que, debido a la enorme cantidad de producciones a disposición, es una de sus vertientes más conocidas, difundidas e identificables. Las historias de robots humanoides y vehículos bípedos pilotables tienen un punto histórico en común con las de *kaijus* o monstruos descomunales a la manera de Godzilla: la carrera armamentística nuclear y los ataques a Hiroshima y Nagasaki. Las represalias contra el bombardeo a Pearl Harbor por parte de las fuerzas estadounidenses permitieron el desarrollo ilimitado del imaginario post-nuclear, militar, armamentístico, tecnológico y apocalíptico en un sinfín de producciones niponas, un trauma que continúa digiriéndose en la ficción hasta el día de hoy (Bolton et al., 2007)⁷.

Lo primero que debemos comprender es que, a diferencia de las representaciones maliciosas y perniciosas que la industria del entretenimiento occidental suele exhibir en torno a la robótica, en Japón

Leopoldo Lugones y Eduardo Holmberg o la ficción especulativa popularizada posteriormente por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.

⁷ Según Diego Labra (2024), la llegada temprana y selectiva a nuestras tierras de producciones *manganime* pertenecientes al género de ciencia ficción provocó que por mucho tiempo se asociara la historieta y la animación japonesa única y exclusivamente con historias vinculadas a dicha temática: “Allí se evidencia aún otro nivel de mediación, ya que esa ficción acerca del *animé* y el *manga* como producciones culturales futuristas, nucleares, postapocalípticas, tecnológicamente avanzadas —en la cual la obra de Otomo fue clave— tiene más que ver con Estados Unidos que con Japón [...]. El recorte tendiente a la ciencia ficción del *manganime* encajaba en un imaginario más general sobre Japón como una nación nacida del fuego nuclear de las dos bombas estadounidenses, recientemente productora de una serie de artefactos tecnológicos que capturaron la imaginación (y la billetera) de los consumidores de países desarrollados como el Nintendo Entertainment System (más conocido aquí en su variante apócrifa, Family Game) o el walkman. Pero, antes que nada, extraña y lejana” (pp. 27-28).

suele mostrarse a las máquinas, cuando no benévolas y útiles, al menos como un elemento neutral en la sociedad. Dice Héctor García (2018):

Muchas veces, los robots de ficción occidentales suelen ser malignos. En cambio, en la ficción japonesa los robots suelen tener casi todos cara simpática y son superhéroes que salvan a la humanidad en repetidas ocasiones, por ejemplo Atom de Tezuka Osamu o Doraemon de Hiroshi Fujimoto. (p. 95)

Si bien no es así en todos los casos, lo cierto es que *mangakas* como Tezuka, Fujimoto y Mitsuteru Yokoyama, autor de *Tetsujin 28-gō* (1956), son algunos de los historietistas que contribuyeron a difundir esta imagen de las máquinas como amigas y aliadas de la humanidad. La obra de Yokoyama, concretamente, influyó sobremanera en producciones posteriores centradas en la temática de los robots gigantes (Heredia Pitarch, 2018, p. 23). Según José Andrés Santiago (2013), “aunque de tardía aparición y lento desarrollo, es una de las temáticas más populares tanto en el mercado japonés como internacional, en buena medida por las numerosas adaptaciones anime para cine y televisión de las publicaciones manga de mayor éxito” (p. 275).

Posteriormente, los títulos que popularizaron el género fueron *Mazinger Z* (1972) de Gō Nagai, *Getter Robot* de Ken Ishikawa y Gō Nagai (1974), *Mobile Suit Gundam* (1979) de Yoshiyuki Tomino y *The Super Dimension Fortress Macross* (1982) de Noboru Ishiguro; sin embargo, muchas fueron las series que, en la década del '70, hicieron que aquellos años correspondieran, en palabras de David Heredia Pitarch (2018, pp. 30-41), a la era de los robots. Por aquel entonces, los pilotos conducían robots gigantes, que no eran sino simples herramientas de combate con fines ofensivos y defensivos; en esos casos, el vínculo humano-máquina no distaba del que un soldado podía entablar con un tanque, un avión o un buque de guerra. Empero, como dice Santiago (2013) los robots no solo estaban allí para agregar acción a la trama y, en la vida real, vender muñecos a los niños que veían los programas de televisión:

A pesar de carecer de espíritu o personalidad, este tipo de máquinas adquieren una consideración más allá de la herramienta obediente o del

arma aterradora, y al margen del propio piloto se les concede un rol como co-protagonistas en la historia, como amigos de la humanidad y salvadores, que “nunca se independizan a costa de las personas, y mantienen siempre su situación dentro del grupo”. Esta concepción es deudora en muchos aspectos del *Astroboy* de Tezuka y de su visión optimista respecto a los progresos científicos, así como de la fe japonesa en las bondades de la robótica moderna. En muchos casos, los robots mecha son protectores de la humanidad, frente a un monstruo o un cataclismo, antes que causantes del mismo. Cuanto más se asemejan a las personas, por escala y apariencia, más se aproximan a la sensibilidad y naturaleza humanas; frente a esto, los personajes de mayor envergadura carecen de sentimientos o personalidad definida, concebidos únicamente como gigantescas armaduras mecánicas. (p. 277)

Sin embargo, todo esto hallaría su forma más radical con la llegada de otro titán de la industria: *Neo Genesis Evangelion* (1995) de Hideaki Anno, el cual redefiniría los presupuestos del género y reavivaría el interés por el mismo (Heredia Pitarch, 2018, p. 62; Fuentes y Pélaez, 2024, p. 339).

Aquí, los pilotos no solo son adolescentes en plena pubertad con problemas parentales y de identidad⁸, sino que los núcleos de las máquinas que pilotan están integradas por el alma de sus madres –lo cual pone en el centro de la historia los vínculos piloto-máquina y los asocia al materno-filial⁹– y la trama principal gira en torno a complots políticos, evolutivos y

⁸ Sobre este punto, desarrolla José Andrés Santiago (2013): “En muchas de las obras más célebres del género *mecha* el piloto es un niño o un adolescente. Esta elección no viene dada únicamente por cuestiones comerciales, al ser productos a menudo englobados en el género *shōnen* y, por tanto, dirigidos a jóvenes y quinceañeros, sino por motivos que atañen desde la psicología del personaje hasta su maduración personal. Por una parte, la elección de niños y no de personajes adultos para los roles protagonistas, constata el recurrente anhelo japonés de depositar sus sueños y esperanzas en la siguiente generación, que no ha de ver repetidos los errores del pasado. Por otra parte, al recurrir a un niño, se delega en un personaje inocente y pasional, tal vez algo inestable, pero cuyas nociones del bien y del mal no aparecen tan turbadas como en los personajes adultos de este tipo de obras, a menudo más cínicos y condescendientes. A menudo se desprende de la historia que a otra persona, más madura pero desposeída de la inocencia infantil de estos pilotos, le habría resultado imposible gobernar al robot” (p. 276).

⁹ Al respecto, desarrolla Santiago (2013): “El término *gutai*, utilizado en Japón, sirve para definir la unión de dos o más cosas para convertirse en una unidad. En cierto sentido, este es el modo en el que el piloto y el robot interactúan en las historias de temática mecha, donde el segundo no se considera únicamente un vehículo de combate, a imagen de un tanque o un caza del ejército, sino como una

filosóficos. *Evangelion* fue un hito televisivo que renovó el desgastado género *mecha* y lo revistió de un componente metafísico y crítico como nunca antes se había visto. Si, en todo caso, las series previas se enfocaban en los problemas geopolíticos y morales de la utilización de este tipo de equipamientos¹⁰, el *anime* de Hideaki Anno mostraba a los pilotos y sus equipos como personas complejas, ambiguas y fracturadas, atravesadas por traumas y conflictos internos a sortear a la hora de tomar decisiones que involucraran el manejo de un arma de destrucción masiva¹¹.

Para concluir con este apartado, es interesante rescatar cómo en las series *mecha* convergen el imaginario futurista con la nostalgia por el pasado, la remembranza de las tradiciones y las raíces y cierto afán nacionalista que entra en tensión con un mundo que se sabe globalizado y unido por la raza humana. Como afirma Alba G. Torrents (2017), las tensiones entre pasado y futuro son muy visibles en este tipo de producciones:

En los animes tecnológicos la tecnología juega, como han hecho notar Napier (2005) y Papalini (2006), un papel ambiguo: el robot aparece ligado a la lógica de la heroicidad, pero, al mismo tiempo, en muchas ocasiones el anime de mechas se encuentra atravesado por elementos apocalípticos. Se trata, en general, de representaciones de mundos hipertecnológicos en los que la tecnología aparece como un elemento destructivo o de carácter negativo. Si contraponemos a este tipo de anime los de carácter más tradicionalista (aunque debemos advertir que la división es forzada, ya que en muchos animes se conjugan elementos tecnológicos y tradicionales), se

armadura protectora, un exoesqueleto de metal que manifiesta todo su potencial en comunión con el joven piloto. Algunos críticos japoneses han llegado a comparar las cabinas de estos robots con el útero materno, dentro de las cuales la persona y la máquina adquieren sentido como una unidad. Del mismo modo, la armadura robótica representa metonímicamente el cuerpo del piloto, y al igual que sucede con el bebé en el útero materno durante el embarazo, lo que siente uno, lo siente el otro" (p. 277).

¹⁰ A pesar de la aparición de *Evangelion*, esta otra línea narrativa del género *mecha* continúa existiendo y ha ofrecido series de gran éxito y reconocimiento como *Code Geass - Lelouch of the Rebellion* (2006) de Goro Taniguchi.

¹¹ Si bien Gastón Gamarra tiene plena conciencia del potencial destructivo del Coloso, escoge no pensar en ello hasta que le llegue la hora de pilotarlo en una situación real (Ruocco, 2021, p. 42). Esta decisión limita el componente moral y psicológico del personaje e impide que se aborde un tema propio del género *mecha* como lo es la responsabilidad de los pilotos durante el combate.

hace notable el hecho de que hay una relación conflictiva con el elemento histórico, que en todo caso juega un papel muy importante en la cuestión identitaria. Por un lado, se puede ver una representación generalmente positiva, incluso nostálgica, de elementos históricos tradicionales, mientras que, por otra parte, observamos, en los animés tecnológicos, una combinación de deseo, ansiedad y reticencia en cuanto a elementos más modernos o futuristas. Esto no deja de ser curioso en una cultura tan abocada al futuro como la de Japón actual. (p. 167)

Veremos entonces cómo son abordados algunos de estos elementos del género *mecha* en la novela de Juan Ruocco.

Importaciones desde la Tierra del Sol Naciente: préstamos de la ficción *manganime*

En *El coloso justicialista* se desarrolla la historia de al menos cuatro pilotos: Jorge y Gastón Gamarra, ambos hermanos y conductores de las unidades 01 y 02 respectivamente; Carlos Centurión, un intrépido piloto aéreo encargado de conducir una nave especialmente diseñada para transportar la unidad 02 de Ciudad Quinquenal a la Capital Federal; y Mina Gamarra, una posible descendiente del heroico linaje Gamarra, aunque la novela jamás lo esclarece (Ruocco, 2021, p. 140).

Los hermanos Gamarra son niños huérfanos. El mayor, Jorge, entrenaba desde pequeño para ganar la prueba de los cien metros llanos en los Juegos Nacionales Evita creados en 1948 y así poder sacar a su hermano del orfanato cuando fue reclutado por miembros del germinal proyecto Huemul para ser el primer candidato a pilotear la unidad 01 (pp. 16-17)¹². Su participación fue clave para detener el atentado que tuvo lugar en Plaza de Mayo en el '55, pero el desgaste físico y psicológico que le implicó la conducción del Coloso hizo que sufriera un brote psicótico, por lo que debió quedar aislado en una unidad especial bajo control del Ejército

¹² En la novela, el proyecto Huemul, el cual sentó las bases para la Comisión Nacional de Energía Atómica (CONEA) y el Instituto Balseiro, es el encargado de diseñar y crear al Coloso. Luego de tener éxito, se construiría la Ciudad Quinquenal en Río Negro.

Argentino en Campo de Mayo (pp. 21 y 33). Cuando su hermano menor Gastón creció, siguió sus pasos y ganó tres años consecutivos la medalla de oro de los cien metros llanos. Al igual que Jorge, fue reclutado por el ahora nombrado Grupo de Investigación Operativa para pilotear la unidad 02, más moderna, segura y destructiva que su predecesora. El momento de su debut llegó en 1963, cuando una facción de las fuerzas armadas en posesión de aviones, tanques y la unidad 01 osaron intentar derrocar el gobierno peronista. La batalla tuvo muchas bajas del bando adversario y solo Carlos Centurión murió debido al impacto contra un avión Pulqui descontrolado. En la batalla decisiva entre los titanes, Gastón venció a su predecesor y, tras esto, fue condecorado con la medalla al valor por el general Perón. Sin embargo, al enterarse de que su hermano mayor era quien piloteaba la otra máquina, rompió lazos con el gobierno durante mucho tiempo (pp. 74-75). No fue sino hasta el conflicto desatado en torno a la potestad sobre las Islas Malvinas que Gastón, ya adulto, volvería con el fin de sacrificarse y evitar una destrucción aún mayor de la ciudad de Córdoba (pp. 90-91).

Varios siglos después, hace su aparición Mina Gamarra, una inquieta estudiante de secundaria interesada en convertirse en piloto de Centuriones, la versión más novedosa y a tamaño reducido de los Colosos. Mina había vivido rodeada del mundo armamentístico gracias a su tío Mario, pero no fue sino hasta el día en que visitase con la escuela un cuartel de la División de Centuriones que pilotearía uno. Lamentablemente, esto ocurre en el contexto de un atentado contra el cuartel en el cual mueren todos sus compañeros y ella queda en coma durante cuatro meses (p. 143). Unos años después, ya mayor, Mina logra convertirse en piloto y se le encarga la misión de destruir el germen de la resistencia ubicado en el planeta Tierra, una misión suicida en la que muchos soldados fallaron previamente. Empero, Mina logra tener éxito y escapa en el último momento, aunque nunca se aclara si una unidad de rescate asiste para llevarla de vuelta a su hogar (p. 151).

Si bien la novela no desarrolla demasiado el aspecto psicológico de los pilotos¹³, así como tampoco los vínculos afectivos que entablan con otros ni los traumas o secuelas que padecen producto de pilotear los robots, se deja en claro que manejar un Coloso requiere de una preparación previa y mucho entrenamiento físico y mental. Los pilotos, civiles con un alto rendimiento antes que militares formados, deben renegar de sus antiguas vidas en pos de un bien mayor; todos ellos sacrifican un futuro tranquilo y pacífico para evitar catástrofes que, de ocurrir, determinarían negativamente el futuro del plan justicialista.

Por otra parte, los Colosos son simples máquinas a la manera de los robots clásicos, aunque a partir de la manufactura de los Centuriones estos cuentan con una copia reducida de la supermente peronista en calidad de interfaz entre humano y máquina para optimizar la interacción y mantener su control bajo el comando de las fuerzas leales (p. 111).

En la novela, son frecuentes las escenas de entrenamiento y las primeras impresiones dentro de los robots, sobre todo en el caso de Gastón Gamarra (pp. 40-41), quien protagoniza gran parte de la historia. Asimismo, cobran protagonismo las escenas de acción en las que los Colosos destruyen sin mayores inconvenientes armas de menor tamaño como si se trataran de juguetes (pp. 31-33 y 65-70). Distinta es la descripción de la batalla entre las unidades 01 y 02 en la que se despliega el arsenal de cada una con amplio detalle a pesar de lo breve que resulta (pp. 70-71). También se hace hincapié en las fuentes de energía de cada unidad: vapor en el caso de la primera, nuclear para las posteriores; así como también en el arsenal de armas que emplean: brazos metralleta, una espada de plasma bautizada como Excálibur y un rayo de positrones que sale del pecho.

Finalmente, otro elemento a tener en cuenta y que contribuye a construir la verosimilitud *mecha* del relato es la mención de localizaciones

¹³ Solo hay pequeñas menciones a la interfaz entre humano-máquina así como también a los recaudos que se toman para mantener cuerdos a los primeros pilotos. En Ciudad Quinquenal, la doctora Pedacce es la principal responsable de cuidar la salud de los pilotos (Ruocco, 2021, pp. 49-51).

representativas del país y los sitios que sufren daños colaterales. Por ejemplo, las primeras pruebas de la unidad 01 se llevan a cabo en el lago Nahuel Huapi y se difunden rumores sobre avistamientos del monstruo Nahuelito para no levantar sospechas acerca del robot (pp. 18-19); tanto en su primera como en su segunda aparición, la unidad 01 emerge de las inmediaciones del parque nacional y de adentro del edificio de la Confederación General del Trabajo (pp. 20 y 70); el primer combate del Coloso es registrado desde la terraza del Banco de la Nación Argentina y los edificios cercanos al Ministerio de Economía (p. 31); en la lucha entre los titanes, el avión experimental de Centurión se estrella contra la Avenida 9 de Julio, provocando la destrucción del Obelisco, ícono de Buenos Aires;¹⁴ la Catedral Metropolitana es impactada en la contienda, así como muchas fachadas de edificios y vidrios estallan en pedazos (pp. 70-71); en el año 2945, durante los hechos conocidos como “el gran exterminio” en los que las fuerzas del Imperio Justicialista arrasan con gran parte de la oposición intergaláctica, son destruidos el Palacio de Gobierno de Buenos Aires y gran parte de su entorno, a excepción de grandes monumentos como el que honra al Descamisado, bajo el cual se encuentra la supermente peronista (pp. 132-133)¹⁵.

Si bien no hay referencias explícitas a ningún *manganime* de *mechas* en la novela de Ruocco, reconocemos en los elementos anteriormente descritos rasgos propios de este tipo de historias. Como afirma Ludmila Ferrer (2022): “en *El Coloso Justicialista* el científico tiene éxito y logra crear un robot gigante, al mejor estilo de Mazinger Z con la doctrina del General abajo del brazo” (párr. 4). La asociación es ineludible; empero, existen otras similitudes llamativas que, si bien podrían haber sido tomadas de distintas

¹⁴ La mención y presencia del Obelisco en novelas argentinas de ciencia ficción no es para nada desestimable. Hallamos no uno, sino dos Obeliscos en el Buenos Aires futurista descrito en *El síndrome de Rasputín* (2008) de Ricardo Romero y un hombre se transforma en un gorila gigante y se apoya sobre la punta del Obelisco en *La culpa es de Francia* (2012) de Washington Cucurto.

¹⁵ El Monumento al Descamisado fue un proyecto inconcluso que tenía por finalidad ser el mausoleo de los restos de María Eva Duarte de Perón. En la novela de Ruocco, además, conserva el cuerpo del general Juan Domingo Perón y es la fachada tras la que se mantiene activa la supermente peronista.

producciones textuales o audiovisuales occidentales, vuelven más estrecho el vínculo entre la novela de Ruocco y las producciones de *manganime*.

Por ejemplo, la Ciudad Quinquenal, “construida en tiempo récord para albergar al personal que cumplía tareas en el laboratorio y las demás instalaciones” (Ruocco, 2021, p. 26), “el prototipo de una civilización peronista, la comunidad realmente organizada” (p. 39), mantiene semejanzas con el funcionamiento del GeoFront de *Evangelion*, así como sus habitantes operan a la manera de los miembros de NERV. El asentamiento cuenta además con Fuerzas de Autodefensa y, luego del fallido golpe del '63, el Ejército Argentino es disuelto como institución y reemplazado por esta otra entidad (p. 74)¹⁶. En el capítulo dos se describe cómo la unidad 01 toma en sus manos a un piloto opositor y lo aplasta a la altura de sus ojos (p. 32) en una escena similar a la que Shinji Ikari, a bordo del Eva 01, acaba con la vida del ángel Kaworu Nagisa. Incluso la lucha entre los hermanos arriba de sus respectivas unidades recuerda hasta cierto punto la lucha entre el Eva 01 y el Eva 03 cuando este último, piloteado por Toji Suzuhara, es infectado por el ángel Bardiel y Shinji debe asesinarlo contra su propia voluntad.

Por otro lado, el aspecto de la supermente peronista (pp. 85-86), su funcionamiento y su finalidad recuerdan parcialmente al Sistema Sibyl empleado en *Psycho-Pass* (2012) de Naoyuki Shiotani, Katsuyuki Motohiro y Kiyotaka Suzuki. Si las mentes criminales que integran el Sistema Sibyl se utilizan para escanear los niveles de estrés de los ciudadanos y ajustar sus estilos de vida a un ritmo tranquilo y pacífico para reducir las tasas de criminalidad al mínimo y preservar un orden impuesto –un simulador y pronosticador del crimen similar a como ocurre en la película *Minority report* (*Sentencia previa* en Latinoamérica, 2002) de Steven Spielberg,

¹⁶ Recordemos que, tras el fin de la ocupación aliada después de la Segunda Guerra Mundial, Japón es obligado a disolver su ejército y, en su lugar, crea las Fuerzas de Autodefensa. Confinadas a las islas de Japón por decreto, no se les permitía desplegarse en el extranjero. Sin embargo, en los últimos años y bajo autorización estadounidense han participado en operaciones internacionales de mantenimiento de la paz. Recientes tensiones, particularmente con Corea del Norte y China, han reactivado el debate acerca del estatus de las Fuerzas de Autodefensa y su relación con la sociedad.

basada en un relato de Philip K. Dick—, la función de la supermente peronista es perfeccionar los medios del equipo de prognosis para prevenir conflictos cívico-militares y disidencias políticas que interfieran con los proyectos de los sucesivos gobiernos justicialistas y hagan peligrar las metas impuestas por el general¹⁷.

Además, la nave-hábitat Eva construida para expandir el justicialismo a cada rincón del universo hacia el final de la novela (pp. 109-110) recuerda parcialmente a las arcas espaciales Yamato (*Space Battleship Yamato*, 1974) y Arcadia (*Capitán Harlock*, 1977) creadas por Leiji Matsumoto, Macross (*The Super Dimension Fortress Macross*, 1982) de Noboru Ishiguro o Nadesico (*Martian Successor Nadesico*, 1996) de Kia Asamiya.

Por todo esto, aun cuando no existen referencias explícitas a series *mecha*, *El coloso justicialista* apela al imaginario *manganime* del género de ciencia ficción que este tipo de producciones han contribuido a cristalizar y propagar en el resto del mundo¹⁸.

¹⁷ Sobre el funcionamiento del Ministerio de Prognosis dice Ruocco (2021) que sus tareas son “regular todas las necesidades de mantenimiento del cerebro del General Perón, más las del laboratorio que lo rodeaba, encargado de elaborar informes regulares en base a las predicciones. El ministerio, también oculto para la gran mayoría de los funcionarios nacionales, era el eje angular del sostenimiento del justicialismo en el tiempo. El trabajo del equipo consistía en mantener en línea la suma total de ‘energía psíquica’ de la nación en pos de concretar los objetivos especiales de cada Plan Quinquenal, y un tenue equilibrio entre contento y descontento, entre libertad y seguridad, entre felicidad y sacrificio, eran las garantías existenciales del modelo. Para sostener la ilusión de libertad debía existir el disenso, pero no en una proporción que fuera a poner en riesgo el *statu quo* [...]. Desde su modesto inicio como meros intérpretes de los oráculos del cerebro del General, hasta su ahora casi sacerdotal función de intermediarios entre el Gobierno y la supermente peronista, los funcionarios del Ministerio de Prognosis eran la primera y la última línea de defensa del modelo. Habían sido los artífices de la victoria contra el imperialismo sajón, los principales gestores del Acuerdo de No Agresión con la China maoísta y los creadores del Programa Espacial Justicialista, todo esto logrado durante años y años de trabajo, y con una fina tarea de convencimiento público en pos de cada objetivo” (pp. 113-114).

¹⁸ Recordemos que, por ejemplo, la película *Pacific Rim* (2013) de Guillermo del Toro también hace uso explícito del imaginario *mecha* difundido por producciones de la industria del entretenimiento nipón.

Yo, manufactura nacional: utopía peronista e imaginario japonés

En el imaginario popular, Japón es la sociedad tecnocrática por excelencia. Pero esta opinión no se sustenta únicamente con datos duros comprobables¹⁹, sino que se sostiene debido a la fuerte creencia y percepción de que el pueblo japonés se caracteriza por su perseverancia y resiliencia. Tras la caída de las dos bombas nucleares en las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, Japón ha demostrado una abrumadora capacidad para reponerse de los escenarios más devastadores y adversos y posicionarse lenta y progresivamente en el podio de las potencias económicas a nivel global. Esta asociación de Japón con una sociedad autosuperadora, que crea tecnología de vanguardia, se convierte en exportadora insoslayable y difunde sus valores y conocimientos sin distinción, es el ideal de comunidad que la Argentina encarna en la novela de Ruocco, tomando los logros y aciertos del primer mandato peronista como punto histórico de comparación.

El coloso justicialista postula al peronismo como la única ideología capaz de hacer prosperar el país (y el universo); pero, en lugar de ramificarse y mutar como lo ha hecho históricamente, la novela propone lo contrario: depositar las bases del pensamiento y confiar las decisiones clave única y exclusivamente en su fundador, Juan Domingo Perón. Es así como el peronismo logra progresar sin inflexiones, desvíos ni diferencias al menos

¹⁹ Según Héctor García (2018): “Japón es, junto a los Estados Unidos, el país tecnológicamente más desarrollado del mundo. En muchos campos superan con creces a los estadounidenses, como por ejemplo en tecnología automovilística, en robótica y en microelectrónica, por citar algunos [...]. En el terreno científico no se quedan atrás, tienen un programa aeroespacial, un laboratorio de física nuclear que incluye el mejor detector de neutrinos del mundo, el ‘Superkamiokande’, poseen varias agencias y organizaciones para la promoción de la ciencia y la tecnología. Las empresas japonesas también dedican una gran parte de su presupuesto a la investigación básica, desarrollando nuevas tecnologías que al cabo del tiempo invaden el mundo [...]. Podemos decir que los japoneses aceptaron primero la entrada de las máquinas en sus vidas. Es sorprendente ver la habilidad que tienen los abuelos japoneses para usar ordenadores o mandos a distancia, porque tienen más práctica que nosotros. La revolución tecnológica empezó antes en Japón que en cualquier otro lugar del mundo” (p. 88).

hasta que el cerebro del general es corrompido por medio de la magia del Caos (pp. 107-108).

Por otro lado, si el presente de Japón solo pudo llevarse a cabo superando las consecuencias catastróficas de las dos bombas nucleares y la ocupación estadounidense en su territorio, en la novela de Ruocco, por el contrario, el futuro brillante de la Argentina se alcanza evitando un hito histórico en apariencia similar, pero a menor escala: el bombardeo a Plaza de Mayo y el intento de derrocamiento y asesinato de Perón por parte de ciertos sectores de las Fuerzas Armadas en 1955. No es casual que los puntos de inflexión de ambas sociedades involucren bombardeos, si bien corresponden a distintas magnitudes. Más aún, la idea de un ataque nuclear inminente es retomada más adelante en la novela cuando, durante el conflicto bélico por la soberanía sobre las Islas Malvinas, Gran Bretaña lanza una ojiva hacia la ciudad de Córdoba, la cual no llega a impactar directamente gracias al sacrificio del héroe de guerra Gastón Gamarra, pero aun así la radiación hace que mueran miles de civiles (pp. 90-91).

A pesar de la presencia de elementos ficticios y ucrónicos a lo largo de la novela, esta promulga la existencia de eventos canónicos o puntos absolutos en el tiempo incapaces de ser alterados o modificados en su esencia²⁰. Si bien los ataques del '55 y el '63 son eficazmente interceptados y detenidos por las unidades 01 y 02 respectivamente²¹, el fallecimiento de

²⁰ En este caso, optamos por utilizar los conceptos actualmente popularizados por el Universo Cinematográfico de Marvel (UCM) y el Universo Cinematográfico de Sony en torno al *spiderverse*. Se entiende por eventos canónicos o puntos absolutos, dentro de la teoría de los mundos ficticiales o universos paralelos (Baraglia et al., 2020, pp. 83-92), aquellos hitos o episodios insoslayables e inevitables en cualquier variedad narrativa de una misma historia. A pesar de que el contexto, los personajes y las condiciones cambian, el evento canónico o punto absoluto mantiene su esencia y reproduce total o parcialmente las consecuencias o efectos de su acontecer.

²¹ Es importante destacar que el golpe de Estado de 1962 realizado históricamente a Arturo Frondizi se posterga un año en la novela y ocurre un día después del aniversario de la muerte de Evita (Ruocco, 2021, p. 64). En esta otra línea de tiempo, a pesar de los intentos de las Fuerzas Armadas por derrocar nuevamente a Perón, la oposición es vencida y muchos de los que encabezaron y empatizaron con la causa son fusilados sin condena previa. Así figura el momento en la novela: "No hubo piedad para los rebeldes: sus cabecillas murieron bajo el plomo peronista en la madrugada del 28 de julio de 1963, sin juicio previo. Fueron dados por muertos en un supuesto 'enfrentamiento' para recuperar el poder por parte del bando leal. Apellidos como Rojas, Lonardi, Aramburu, Lanusse, Menéndez, Cartaibo,

Evita y Perón ocurren el 26 de julio de 1952 y el 1º de julio de 1974 respectivamente y en otoño de 1982 estalla el conflicto por la potestad de las Islas Malvinas con reminiscencias a lo acaecido. La progresiva cronología que exhibe lógica y estructuralmente la novela –la cual va transcurriendo primero en años, luego en décadas y, finalmente, en siglos y milenios–, demuestra que la bifurcación de los hechos históricos no es inmediata, sino paulatina.

Como el milagro japonés, el sueño peronista se cumple a partir del trabajo colaborativo, la financiación medida y controlada, los descubrimientos y avances tecnológicos, el impulso de la industria nacional y la correspondencia con los lineamientos políticos profesados por Perón. El proyecto, inicialmente orquestado por Evita a espaldas del general y dirigido por el renombrado ingeniero Enrique Piridiano Zarlenga y el Mayor Gonzaga, repercute en la Nación como un efecto dominó positivo o un círculo virtuoso en el que ya “No sólo la idea de un robot gigante cumplía con las características indispensables, sino que su construcción redundaría en una variedad de otros sectores productivos, de forma tal que aceleraría el ratio de crecimiento económico del país” (p. 15). La primera muestra de ello es la construcción de Ciudad Quinquenal, un asentamiento creado desde cero en medio de la naturaleza rionegrina para albergar al equipo científico, técnico y militar que crearía y operaría a los colosos y las sucesivas versiones²². El adjetivo “quinquenal” –presente en el nombre de

Formigioni, Videla, Elizalde, Guevara, Señorans, Massera, Montes, Cacciatore llenaron la nómina de abatidos y fueron borrados de fichas, planillas y archivos del Ejército. Sus nombres se convirtieron en sinónimo de ignominia y traición a la patria” (pp. 71-72). Del listado podemos concluir que, según la propuesta de la novela, ni el golpe de Estado del '66 ni el del '76, junto con la mayoría de sus consecuencias, son eventos canónicos en el verosímil de la novela, lo que sugiere que pudieron haberse evitado en la realidad histórica. Además, este hecho histórico conocido como “la gran purga” implicó la intervención de unidades pertenecientes a la oposición política como el Partido Socialista, el Partido Comunista y la Unión Cívica Radical, así como también de otras organizaciones que representaban a la oligarquía tales como la Sociedad Rural Argentina y el Jockey Club (p. 73).

²² La novela misma reafirma este punto: “Ciudad Quinquenal no sólo era el centro operativo que permitía la existencia del laboratorio, el Coloso y todo el sistema de armas, sino también un experimento en sí misma. Era una pequeña muestra de cómo debería funcionar la comunidad organizada bajo la doctrina justicialista” (Ruocco, 2021, p. 37). “El peronismo lograba así gestar un proyecto productivo y colectivo, que hacía avanzar a la sociedad en términos tecnológicos y de organización. El verdadero proyecto, decían los habitantes de Ciudad Quinquenal, no era el robot

la ciudad ficticia, pero también en la aleación que allí se fabrica y con la que se crea a los colosos²³— denota no solo el funcionamiento de la tecnópolis, sino el éxito de la estrategia de planificación económica y social emprendida por Perón durante su primer mandato (Cattaruzza, 2009, pp. 203-228), el cual será reproducido en la novela al menos otras doscientas veinte veces. Para Juan Carlos Torre (2002),

[...] la excepcional evolución del mercado internacional de posguerra, los acrecidos ingresos fiscales y la masificación del ahorro institucionalizado fueron las condiciones de posibilidad de la economía peronista, plasmada en el Primer Plan Quinquenal de 1947. Este esquema, basado en el poder de compra del Estado y en los salarios altos y que, por estar orientado hacia el mercado interno, pudo desentenderse de sus inevitables costos en términos de eficiencia y competitividad, apenas duró tres años. Pero estos años fueron los que marcaron en la memoria colectiva el perfil duradero de la década peronista. Y, explicablemente, porque en ellos dio comienzo una nueva edición de la experiencia colectiva de movilidad social que el país conociera a principios del siglo. (p. 46)

Ruocco (2021) toma el imaginario creado en torno a esta primera etapa del peronismo para idear una utopía nacional y popular que se amplía con cada victoria: “Allí, las voluntades individuales confluían como los hilos de una cuerda: cada aporte individual fortalecía el conjunto” (p. 39).²⁴ Empero, no será el único rasgo que adapte en su novela, ya que las grietas

gigante, sino el efecto que producía. No sólo contaban con energía nuclear, hidroponía y robots gigantes, sino con un modelo exitoso de desarrollo comunitario basado en los principios de justicia social, soberanía política e independencia económica” (p. 39).

²³ El “acero quinquenal” es, a la ficción de Ruocco (2021), el equivalente al adamantio o el vibranio en las historietas de Marvel Comics. Al respecto, comenta el narrador: “El metal usado para la construcción del gólem, bautizado como ‘acero quinquenal’, consistía en una aleación hiper resistente de hierro, carbono y cobalto” (p. 16).

²⁴ Si bien no es el objetivo de este trabajo indagar en las cuestiones que atañen a la oposición utopía/distopía, como afirma Luis Emilio Abraham (2024) es necesario pensar este género, tipología textual y tópico literario desde su estrecho entrelazamiento dicotómico y en relación con los avances tecnológicos de una época, los valores sociales exhibidos y las ideologías promulgadas en las ficciones (pp. 7-8). Por otra parte, si deseamos rescatar el hecho de que la supuesta utopía peronista construida en la novela de Ruocco lejos está de satisfacer las necesidades de todos sus habitantes, por lo cual debemos suponer que, al menos para la pequeña minoría disidente del capítulo 6 (“Más allá de la razón”), este sistema justo y equitativo es percibido más bien como un régimen distópico.

y diferencias intrapartidarias serán el mayor enemigo a enfrentar a lo largo de los años. Para Torre (2002, pp. 52-59) y Carlos Altamirano (2002, p. 239), desde el 17 de octubre de 1945, uno de los objetivos de Perón no solo fue reducir la oposición política a su máxima expresión²⁵, sino también reorganizar (dentro de sus posibilidades) las cúpulas militares a su favor. En la novela, las tensiones no se hacen esperar. El personal de Ciudad Quinquenal “muchas veces se sentía con las lealtades entrecruzadas. Por un lado, la lealtad a Perón, el justicialismo y el proyecto nacional. Por el otro, al laboratorio, el doctor Zarlenga y el Coloso. Esta disputa existía casi desde un primer momento” (Ruocco, 2021, pp. 58-59).

Tras los planes frustrados de ciertos sectores de las Fuerzas Armadas por derrocar a Perón y la rendición por parte de Gran Bretaña el 3 de junio de 1982, nacería el Imperio Justicialista capaz de llevar sus logros al cosmos entero e imponer un estilo de vida equitativo y próspero. Sin embargo, quienes encestarían el golpe de gracia que lograría agrietar las sólidas bases del peronismo no serían más que civiles con afiliaciones ideológicas antiperonistas quienes, con la ayuda de la magia del Caos y microintervenciones imperceptibles, llegarían a la supermente peronista y la corromperían.

Ya en el siglo XXII, cuando se inicia la conquista espacial, un grupo de Centinelas opositores pertenecientes al autoproclamado Ejército Peronista de Liberación intenta sabotear el lanzamiento de la nave sin éxito. En un comunicado mediático, sus líderes alegan que, hasta que no se lograra la justicia social definitiva para todos los seres humanos del planeta, no permitirían la carrera espacial, con la cual busca ocultarse los intereses espurios de una casta burocrática y oligarquizada que ha traicionado los

²⁵ Al respecto agregará Torre (2002): “Como destaca Silvia Sigal, más que acallar las manifestaciones disidentes en el terreno cultural, el régimen puso especial cuidado en que fueran políticamente inaudibles. Poco importaba que en los grandes actos de masas la voz airada de Perón o de Evita condenando a ese treinta por ciento del electorado tercamente opositor desmintiera la imagen oficial de una sociedad armónica. En verdad, el mismo carácter minoritario de ‘la contra’ –tal la palabra utilizada para nombrarlo– era una prueba más de la pacífica felicidad que debía reinar en la Argentina peronista” (p. 58).

ideales de Perón (p. 116). Tras siglos y milenios de disputas internas, la única opción que le resta al Imperio es destruir la fuente y símbolo de su fuerza, ya corrompido e irrecuperable.

De una forma un tanto superficial, Ruocco amplía las tensiones y conflictos armados producidos en las décadas del '60 y, principalmente, del '70 en los que distintos bandos y grupos autopercebidos peronistas se disputaron la verdad y potestad en torno a los ideales de Perón mientras tildaban de traidores o infiltrados a todos aquellos que no comulgaran con su causa (Franco, 2011). La lucha, aquí en clave ciencia ficcional, tiene lugar en terreno intergaláctico y sus consecuencias son inconmensurables.

El epílogo de la novela cierra, aunque no de modo explícito, con algunas conclusiones: la primera es que la creación de un régimen universal y justicialista sin disidencias ni opositores es irrealizable; la segunda es que el paso del tiempo hace que los intereses muten, creen discrepancias o se contradigan con los fundamentos de un pensamiento político; y, por desprendimiento de lo anterior, la novedad y el olvido logran que, a la distancia, las causas que originan el presente de los ciudadanos se extravíen irremediablemente.

Finalmente, el peronismo, si bien inmenso y significativo, pasa a ser un recuerdo distante del que no se sabe bien qué simbolizó ni cuál fue su relevancia para el devenir de la humanidad, dando a entender que el hombre no ha dado con las herramientas ni los medios suficientes para conservar su historia y preservar de alguna forma los hitos más relevantes de su pasado. En la inabarcable y sempiterna cronología del universo, el imperio intergaláctico peronista por más longevo que haya resultado siempre será un punto diminuto en la sucesión de eventos que conforman la realidad toda.

Conclusión

La novela de Juan Ruocco es un caso cabal de cómo la circulación de producciones de manga y *anime* pueden impactar de maneras imprevistas en la escritura de autores nacionales contemporáneos. En su ficción, logra

mixturar el imaginario japonés post-guerra y las historias de robots gigantes con los albores del peronismo y el recuerdo que de él se conserva en la memoria colectiva de la sociedad argentina actual.

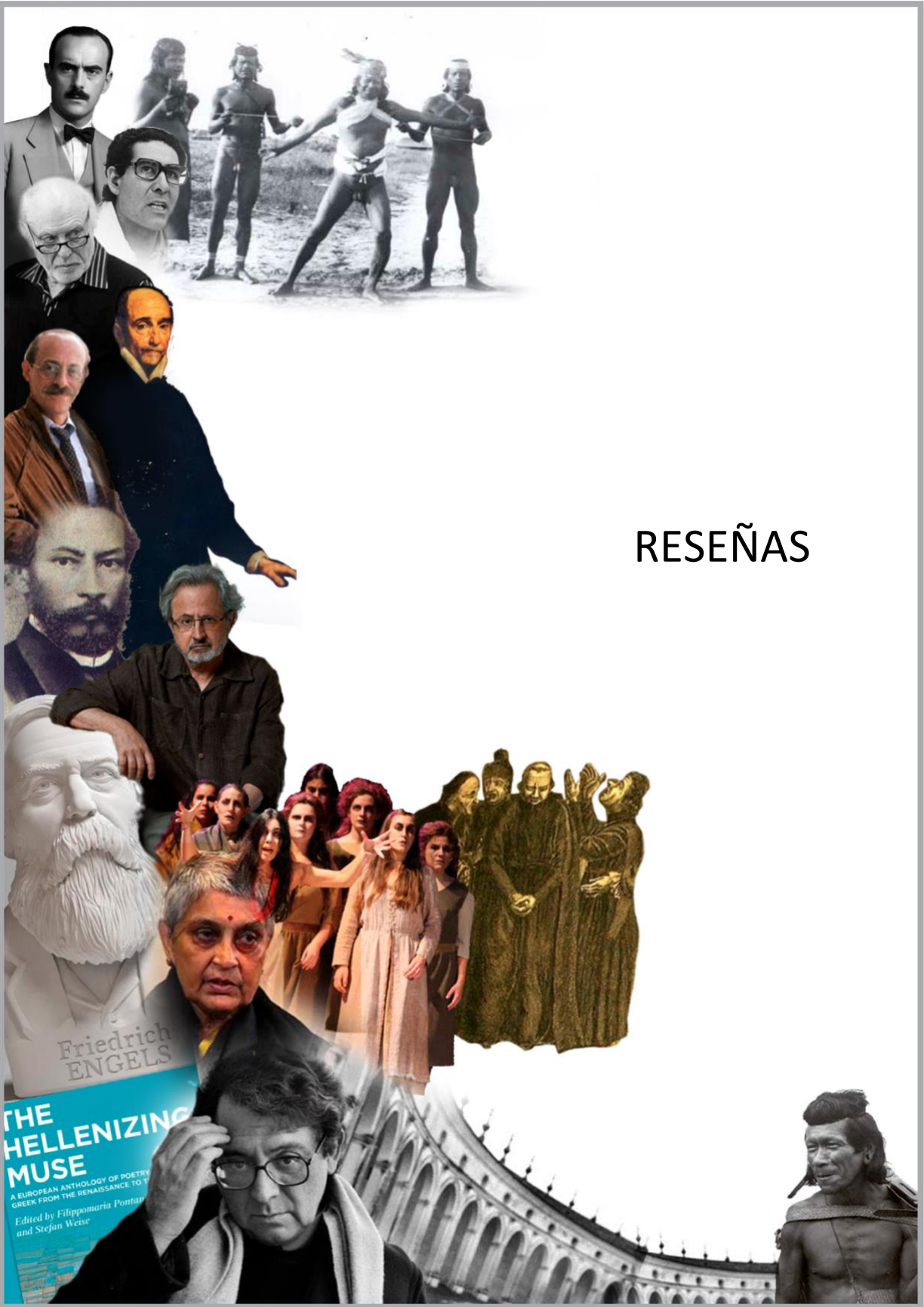
En primer lugar, describimos las partes en las que se divide la novela de Ruocco, así como algunas influencias y referencias occidentales de las que su obra se reviste. Luego, repusimos una sucinta historia del género japonés *mecha* así como también algunos elementos propios de la ciencia ficción en los *manganimes*. Continuamos viendo cómo estos rasgos figuran de formas más o menos explícitas en *El coloso justicialista* sin negar otras vertientes historietísticas y fílmicas. Por último, nos aproximamos al discurso histórico, político, cultural y social en torno al peronismo, cómo figura en la novela y qué interpretaciones brinda al respecto.

El trabajo que Ruocco realiza con respecto al manga y el *anime* en su novela viene de la mano de uno de sus géneros más representativos y reconocibles. Las historias de robots gigantes le permitieron trazar un argumento extensible en el tiempo y el espacio, donde pasado, futuro y tiempos hipotéticos logran dialogar con el presente de una nación marcada por un hombre, sus políticas, sus convicciones y un sueño: el de asentar las bases para alcanzar la independencia económica, la justicia social y la soberanía política, buscando un equilibrio entre el individuo y la sociedad, el capital y el bienestar, el Estado y el pueblo... y más allá.

Referencias

- Abraham, L. E. (2024). Notas sobre la utopía y la distopía como dilemas contemporáneos. *Boletín GEC*, (34), 7-16. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/8482>
- Altamirano, C. (2002). Ideologías políticas y debate cívico. En J. C. Torre (Dir.), *Nueva historia argentina* (vol. 8): *Los años peronistas (1943-1955)* (pp. 207-256). Sudamericana.
- Álvarez Gandolfi, F. (2023). *Otakus: por qué nos fascina tanto la cultura de masas japonesa*. Prometeo.
- Baraglia, R., Campos, G., Riva, G., Vila, E. y Vilar, M. (2020). *Multiversos. Una introducción crítica a la teoría de los mundos ficcionales*. Santiago Arcos editor.
- Battle, I. y Ribó, E. (2022). *Manga + Anime. El camino del otaku*. Redbook.
- Bolton, C. et al. (Eds) (2007). *Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime*. University of Minnesota Press.
- Cattaruzza, A. (2009). *Historia de la Argentina 1916-1955*. Siglo Veintiuno.

- Ferrer, L. (2022, 17 de febrero). *Los futuros galácticos siempre fueron peronistas*. El grito del sur. <https://elgritodelsur.com.ar/2022/02/los-futuros-galacticos-siempre-fueron-peronistas-colosojusticialista/>
- Franco, M. (2011, primavera). La “depuración” interna del peronismo como parte del proceso de construcción del terror de Estado en la Argentina de la década del 70. *A Contra Corriente*, 8(3), 23-54. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/10>
- Fuentes, L. y Peláez, K. (2024). *La gran guía del manga*. La Esfera de los Libros.
- García, H. (2018). *Un geek en Japón*. Norma.
- Gasparini, S. (2012). *Espectros de la ciencia: Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Santiago Arcos.
- Heredia Pitarch, D. (2018). *Anime! Anime! 100 años de animación japonesa*. Diábolo Ediciones.
- Herrera, J. (2017). *Otaku. Cuatro décadas de cultura popular japonesa en Chile*. Biblioteca de Chilena.
- Labra, D. (2024). *Manganimé: La saga argentina*. Tren en Movimiento.
- Perillán, L. (2021). *Generación animé. El surgimiento del fenómeno otaku en Chile*. Ediciones Zero.
- Rosain, D. H. (2025, diciembre). Literatura en clave *manganime*: Emergencia de autorías y escrituras *otakus* en la Argentina contemporánea. *Avatares de la Comunicación y la Cultura*, (30), 1-17. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/10514/pdf>
- Ruocco, J. (2021). *El coloso justicialista*. Ediciones El Panda.
- Santiago, J. A. (2013). *Manga: Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*. Comanegra.
- Torre, J. C. (2002). Introducción a los años peronistas. En J. C. Torre (Dir.), *Nueva historia argentina (vol. 8): Los años peronistas (1943-1955)* (pp. 11-78). Sudamericana.
- Torrents González, A. (2017). *El anime como dispositivo pensante: Cuerpo, tecnología e identidad*. [Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, Universidad Nacional de Córdoba]. Dipòsit Digital de Documents de la UAB. <https://www.tdx.cat/handle/10803/409727>



RESEÑAS

Jiménez, Jesús Rubio (2024). *Julio Cortázar y Daniel Devoto. Historia de una amistad.*

Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 498 págs.



Víctor Gustavo Zonana

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

zonanag@ffyl.uncu.edu.ar

Jesús Rubio Jiménez, profesor emérito de la Universidad de Zaragoza, posee una dilatada trayectoria en el estudio de la literatura española (Larra, Alarcón, Clarín, la familia Bécquer, Pérez Galdós, Valle Inclán, Gómez de la Serna, García Lorca, el teatro español de los siglos XIX y XX). De gran relevancia son sus trabajos sobre Antonio Machado. Esta trayectoria incluye estudios monográficos en libros y artículos, coordinación de volúmenes colectivos y ediciones críticas de obras.

Recientemente, su labor investigativa se ha ampliado hacia la indagación sobre la literatura argentina del '40. Este giro se relaciona con el hallazgo de un repositorio perteneciente al filólogo, poeta, músico, musicólogo, editor y promotor cultural Daniel Devoto (Buenos Aires, 1916 - Hendaya, 2001). Dicho repositorio fue entregado al investigador por Jorge Devoto del Valle-Inclán en el año 2012. Junto con otros colaboradores de la Fundación Lázaro Galdiano, Jesús Rubio Jiménez construyó el Fondo Daniel Devoto y María Beatriz del Valle-Inclán, y continúa en tareas de catalogación y estudio de los documentos. El fondo Incluye un *Diario* inédito de Devoto (1944-1952), junto con textos autógrafos y mecanografiados suyos y de otros escritores amigos, cartas de escritores y de investigadores referentes del hispanismo, ediciones dedicadas, entre

otros materiales, tal como explica Rubio Jiménez (2017) en la página web de la Biblioteca Lázaro Galdiano. Su examen sistemático ha permitido la realización de calas con aportes sobre el poeta Eduardo Jorge Bosco (Rubio Jiménez, 2021), sobre Daniel Devoto como editor (Rubio Jiménez y Rubio Romero, 2021) y como escritor a través de estudios sobre el poema extenso *Oda en el día de Santa Cecilia* (de 1998) (Rubio Jiménez, 2020) y la colección de relatos *Paso del unicornio* (de 1956) (Rubio Jiménez, 2018). En esta línea investigativa se inscribe este nuevo peldaño: *Julio Cortázar y Daniel Devoto. Historia de una amistad*.

Se trata de un trabajo de gran envergadura cuyo objeto de estudio es la reconstrucción de las relaciones amistosas entre Cortázar y Devoto mediante el cruce de la documentación conocida (obras de los autores, cartas, biografías y estudios críticos sobre ambos) con la existente en el Fondo, en particular el amplio *Diario* de Devoto antes mencionado. A través de un repaso minucioso de estas fuentes Rubio Jiménez (2024) descubre la gravitación capital de esta amistad en la trayectoria literaria de los dos escritores en un periodo que abarca desde su encuentro en Mendoza en 1944, como docentes de la flamante Universidad Nacional de Cuyo, hasta la década del '60, fecha en que la relación se desdibuja. Se trata, según su parecer, del vínculo más relevante en la definición de la trayectoria intelectual de Cortázar:

El hilo de su profunda amistad y de su estrecha colaboración se puede seguir a través de las continuas menciones en sus respectivas obras y por las dedicatorias de trabajos de creación, inequívoco síntoma de lo duradero e importante que fue el intercambio de opiniones durante una veintena de años sobre asuntos artísticos y literarios. Certifican un tenaz apoyo mutuo tanto en aspectos prácticos de la vida como en la difusión de las obras del amigo. (p. 14)

La reconstrucción de la amistad implica por una parte la narración de proyectos conjuntos poco conocidos o el completamiento de episodios parcialmente tratados por los biógrafos de Cortázar. En segundo lugar, el repaso de escritos de Cortázar celosamente conservados por Devoto con un detallado comentario de alguno de ellos. Finalmente, la edición de estos

documentos: el poemario *Fábula de la muerte* (1941), la antología *Poemas* (1954), una serie de poemas inéditos, cartas de Cortázar sobre el jazz y sobre su trayectoria como escritor, comentarios y apuntes sobre los originales de *Los reyes*, *Imagen de John Keats* y el examen de una copia autógrafa de la novela *Los premios* y su cuaderno de bitácora (p. 18).

El volumen se organiza en cuatro grandes capítulos que describen el desarrollo de la amistad en función de los derroteros vitales de los escritores.

En el primero, “Del lado de allá”, se relata el encuentro como docentes de la Universidad Nacional de Cuyo: Devoto, convocado por el compositor y músico Julio Perceval, como profesor de Historia de la Música y Estética. Cortázar, recomendado por su ex compañero del Instituto de Profesorado Mariano Acosta, Guido Parpagnoli, como responsable de dos cátedras de Literatura Francesa y una de Literatura Europea Septentrional. Para ambos, la Universidad Nacional de Cuyo representa un inicio en la docencia universitaria, con la particularidad de que para ese entonces ninguno posee título habilitante para el desempeño en educación superior. Rubio Jiménez reconstruye el círculo de amistades con el que se vinculan: Devoto con los poetas mendocinos Jorge E. Ramponi, Américo Calí, Ricardo Tudela, Alfredo R. Bufano y Serafín Ortega y con la intérprete Jane Bathori. Cortázar con el artista plástico Sergio Sergi. La evaluación de los testimonios analizados permite destacar la importancia de este encuentro. De acuerdo con Jesús Rubio,

Julio halló en Daniel un lector cualificadísimo y sometió a sus dictámenes los relatos y los poemas que iba escribiendo. Y Daniel advirtió desde el comienzo que se trataba de un escritor muy dotado, con lo que se convirtió en su lector más voraz, como testimonian diferentes documentos. (p. 58)

El repaso del periplo por Mendoza resulta un documento de gran ayuda para comprender el ambiente académico y cultural mendocino del momento.

Luego de repasar las causas de la partida de ambos de la Universidad Nacional de Cuyo (de índole política en el caso de Cortázar y personal en el

de Devoto), Jesús Rubio Jiménez relata cómo continúa la amistad en Buenos Aires desde 1946 hasta la partida y posterior radicación de ambos en Francia. Destaca el inicio y la finalización de los estudios de Cortázar como traductor público y resalta las redes intelectuales que esta y otras actividades le permiten establecer. En el caso de Devoto, reconstruye su paso por la Universidad de Buenos Aires, la finalización de su carrera universitaria como licenciado y doctor bajo la tutela y el aliciente de Alonso Zamora Vicente. Sintetiza las actividades musicales y editoriales de Devoto. Y, en este contexto de enorme actividad, aporta valiosos datos sobre la génesis y la edición de *Los reyes* (1949) como, por ejemplo, los factores que atrasan la edición, el número de ejemplares editados, el tipo de impresión, la distribución, entre otros factores. Pasa revista además de los vínculos que ambos establecen con exiliados españoles (Rafael Aberti, María Teresa León, Francisco Ayala, Gonzalo Losada y Francisco Porrúa) (p. 84). Identifica las publicaciones culturales en las que ambos participan: *Los Anales de Buenos Aires*, *Sur* y *Realidad*. Logra reconstruir la forma en que comienza a gestarse *Bestiario* y la participación de Daniel Devoto como uno de los primeros lectores calificados del volumen antes de que sea editado y alcance la faz pública. Dedicar un apartado especial a la publicación del volumen de ensayos *Las hojas* de Devoto y aporta datos y documentos para la comprensión que a través de este volumen puede realizarse de la polémica con Cortázar en torno al jazz. Al respecto, el volumen incluye una respuesta inédita de Cortázar que permite completar la comprensión de esta polémica, valiosa por su relación con la poética cortazariana. Como balance de este primer periodo de la amistad Rubio Jiménez señala:

Cuando Cortázar y Devoto se conocieron en Mendoza, estaban los dos dando pasos notables en sus respectivas carreras académicas. Julio abandonó allí el seudónimo Julio Denis para firmar en adelante con su nombre. Daniel ejerció por primera vez como docente universitario, desplazando el academicismo al activismo cultural anterior que, en apariencia, pero solo en apariencia, era más diletante. Con el tiempo, ya en Europa, ratificaron estos caminos elegidos que, a medida que se profundiza en el estudio de sus actividades durante la segunda mitad de la década de los cuarenta, se ofrecen más nítidos. En Buenos Aires, los dos frecuentaron los mismos círculos amistosos, escribieron en las mismas revistas y hasta lleva-

ron a cabo proyectos comunes. En ellos, el diálogo de la literatura con otras artes, sobre todo con la música y la pintura, es constante. (p. 145)

El segundo capítulo “Del lado de acá”, narra con detalle el establecimiento de ambos escritores en París desde el viaje de Cortázar a Europa en 1949 hasta la instalación definitiva de ambos amigos. Durante este primer viaje que comprende estancias en ciudades de Italia y en París, Devoto queda a cargo de los cuentos de *Bestiario* y de los que finalmente aparecieron póstumos bajo el título de *La otra orilla*. Se trata de un periodo fundamental en la trayectoria de Cortázar porque en él adquiere su visibilidad en el sistema como renovador de la narrativa fantástica y porque comienza a hacer visible sus preocupaciones sobre el arte de la novela, tal como puede observarse en sus “Notas sobre la novela contemporánea”, aparecidas en el número 8 de la revista *Realidad*, en 1948.

En el capítulo se aportan datos valiosos sobre la relación de Devoto con Gonzalo Losada y sobre el acuerdo de distribución de los volúmenes editados en Gulab y Aldabahor, editorial artesanal de Devoto en la que se publicaron *Los reyes* (1949) de Julio Cortázar, *Las muertes* (1950) de Olga Orozco, *El llamado* (1950) de Mario Alberto Salas, *Obras* (1940-1948) de Eduardo Jorge Bosco y *Cancionero llamado Flor de la rosa* (1950) recopilado por Daniel Devoto, entre otros.

Asimismo, se describe la participación de Devoto en el proceso de edición de *Bestiario* cuya aparición en Sudamericana es del 30 de marzo de 1951. Devoto escribió el texto de la solapa del libro y le dedicó un ensayo crítico que se ha perdido. Rubio Jiménez ofrece apuntes importantes sobre las primeras recepciones de libro y sobre el entusiasmo de Devoto en torno a él. Ese mismo año en el mes de Julio, Cortázar parte por segunda vez a París con una beca del gobierno francés. Al año siguiente lo hace Daniel Devoto. El capítulo reconstruye entonces el reencuentro de los amigos y la renovación de la vida de bohemia y de los propios proyectos profesionales, orientándose sobre todo hacia la relación de Devoto con investigación filológica y musicológica, y hacia la relación de Cortázar con la escritura literaria y la traducción. Destaca las dificultades del establecimiento definitivo en París y el cuidado y el celo de Devoto después de que Cortázar

tuviese su accidente con la Vespa. Describe cómo lo sigue asistiendo sobre cuestiones eruditas en su trabajo de traducción de los cuentos de Poe. Subraya asimismo la persistencia en la consulta al amigo ya que en el archivo se encuentran testimonios valiosos: “una copia de una selección de sus *Poemas* (1954) y folios sueltos con otros poemas, parte de ellos en la única versión conocida hoy” (p. 215). Estos textos permiten reconstruir la persistencia de la escritura lírica en Cortázar y ofrecen claves para un estudio genético. Otros documentos de sumo valor son una copia mecanografiada y manuscrita de *Los premios* y un cuaderno de bitácora de la novela. Estos documentos completan la serie de manuscritos y originales de las novelas de Cortázar conservados en la Benson Latin American Collection de la University of Texas, en Austin, y en la Biblioteca Nacional de Argentina los relativos a *Rayuela*, adquiridos a Ana María Barrenechea. Rubio Jiménez realiza un análisis pormenorizado de esta documentación y promete un estudio extenso sobre la génesis de *Los premios*, en elaboración con Daniel Mesa Gancedo.

Para cerrar el capítulo realiza un excursus sobre la edición del libro de relatos *Paso del unicornio* (1956) de Devoto. Ofrece datos sobre su origen, sus primeros lectores, su relación con la narrativa argentina de fines del '40, las circunstancias de su edición y sus paralelos con *Bestiario*. Señala además que a pesar de que estos documentos dan testimonio de la continuidad en los vínculos ya hacia la década del '60 comienzan a detectarse los primeros síntomas de desgaste de la relación de amistad.

El tercer capítulo, titulado “De otros lados”, examina con detalle tres documentos de Cortázar conservados en el archivo Devoto-Valle Inclán fundamentales para la comprensión de su poética y su poesía: el poemario *Fábula de la muerte* (1941), una versión del ensayo *Imagen de John Keats* (1950-1952) y la antología *Poemas* (1954) (pp. 259-260).

El primer documento mencionado es un poemario desconocido e inédito, cuyo título ha sido mencionado en estudios como el de Daniel Mesa Gancedo (1997), *La obra poética de Julio Cortázar*. Se trata de un ejemplar de la copia definitiva dispuesta para su publicación, mecanografiada, sin paginar, grapada y formando un cuadernillo con sus

partes ordenadas. El ejemplar está acompañado con una carta dirigida a Devoto. Jesús Rubio efectúa un análisis del poemario en cuanto a su estructura, contenidos, sus bases biográficas, la poética órfica presente en el volumen y las presencias e intertextos literarios.

En cuanto a *Imagen de John Keats*, se trata de una copia que presenta diferencias en relación con la versión editada de 1996 por Alfaguara. Las mismas se relacionan principalmente con las traducciones de los textos del poeta inglés. De allí que sea posible un trabajo comparado de las ediciones. Se trata de un aspecto observado también oportunamente por Daniel Mesa Gancedo, quien considera que en la edición actual “[...] se pierden las críticas que hizo a traducciones anteriores; no siempre se ha respetado la literalidad en las nuevas traducciones; y otras veces el empecinamiento en mantener la literalidad conduce a textos casi incomprensibles” (citado por Rubio Jiménez, 2024, p. 290).

Finalmente, la antología *Poemas* (1954) es una muestra de lo que está componiendo en ese momento. Fue realizada por el autor para sus amigos para minimizar dificultades de edición y tiene el valor de incrementar el corpus de textos poéticos conocidos, hecho que ayuda a una mejor comprensión de este perfil de Cortázar (p. 300). El documento conservado en el fondo consta de una portada con el nombre abreviado del autor (J.C.), el título y la fecha, seguida de 53 folios que contienen 46 poemas, once en versiones únicas de acuerdo con el escrutinio de Rubio Jiménez. Para el investigador, la antología resulta de interés “[...] por los textos nuevos que aporta y por otros que ayudan a fijar la gestación de varios poemas” (p. 306). La presentación de este documento se acompaña de algunas claves de lectura referidas a los temas y al estilo.

El último apartado (“Coda final: en el jardín de los senderos que se bifurcan”) es el más breve y se refiere al distanciamiento entre Cortázar y Devoto. Un distanciamiento cuyas causas permanecen desconocidas. De acuerdo con Jesús Rubio Jiménez, el repaso del catálogo de la biblioteca de Devoto exhibe que continuó muy interesado en la obra de su amigo ya que siguió “[...] incluyendo referencias a las obras de Cortázar en sus estudios y compró sistemáticamente los libros que iba publicando, incluidos los

editados póstumos que le devolvían a los años bonaerenses y a los vividos juntos en París” (p. 329). En función de la ausencia de documentación que atestigüe la continuidad del trato, Jesús Rubio estima que el distanciamiento se produce a mediados de los sesenta. Es posible conjeturar algún alejamiento político con relación a acontecimientos próximos, ya que frente a los levantamientos del mayo francés o a la revolución cubana ambos manifestaron posicionamientos divergentes. Tampoco se hallan referencias a Daniel en escritos de Julio. Rubio Jiménez menciona un texto, “Daniel”, que hace referencia a la tristeza por la separación entre amigos y a una distancia incomprensible, poema incluido entre los inéditos en *Obras completas IV*, pero sin fecha (Cortázar, 2005, p. 679).

El estudio se completa con una “Bibliografía” actualizada y con la presentación en el final de los materiales inéditos de Julio Cortázar: el poemario *Fábula de la muerte* (1941), una “Carta de Julio Cortázar a Daniel Devoto sobre el jazz” (1951), otra “Carta de Julio Cortázar a Daniel Devoto”, la antología *Poemas* (1954) y otros poemas. En estos últimos casos Rubio Jiménez indica a pie de página si se encuentran o no en las colecciones de poemas o que incluyen poemas como *Pameos y meopas*, *Poemas dispersos*, *Poemas inéditos*, *Le ragioni della collera*, *Salvo el crepúsculo*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round* y el volumen IV de las *Obras completas* y, si en el caso de encontrarse, presentan variables o indicaciones que no están como, por ejemplo, la fecha de composición.

Mi mezquina síntesis de los contenidos permite considerar la contribución del volumen al estudio de la literatura argentina. Por una parte, profundiza el conocimiento de ambos autores. En el caso de Daniel Devoto, hace justicia y da visibilidad a un intelectual argentino de fuste por lo dilatado de su obra y por la multiplicidad de perfiles que presenta. En el caso de Cortázar, completa la biografía en un periodo clave en su formación señalando el papel capital de Devoto en ella. A la vez, ahonda en la comprensión de la poesía de Cortázar siguiendo una línea abierta por Daniel Mesa Gancedo (1998, 1999, 2015) o Cynthia Gabbay (2015). Completa con información sumamente valiosa aportes biográficos como

los de Jaime Correas (2014), Miguel Dalmau (2015), Mario Goloboff (2014), Eduardo Montes Bradley (2014), Raquel Arias Careaga (2014) o Miguel Herraes (2011), por ejemplo. Finalmente, amplía el corpus de obras líricas de Cortázar, destacando así su gravitación en la trayectoria total del escritor.

Con todo, el volumen trasciende este horizonte biográfico al suministrar datos para la reconstrucción del campo cultural argentino, identificar las redes sociales de los escritores, exhibir el modo de funcionamiento de una literatura argentina expatriada en las décadas del 50 y el 60, reconstruir regímenes de escritura específicos, estrategias de edición y circulación de las obras, datos fundamentales para el estudio de las trayectorias de los escritores argentinos neorrománticos del '40.

El estudio comparte muchísima documentación del fondo Devoto-Valle Inclán. No solo la edición de los poemarios inéditos del final sino también, integradas en el desarrollo de cada capítulo, fotos de todas las personas mencionadas, partituras autógrafas, obras plásticas con dedicatorias o sin ellas (xilografías, aguafuertes, dibujos, esculturas), programas de conciertos, textos mecanografiados con dedicatorias, tapas y portadas de libros, folletos, tapas de revistas culturales, catálogos de exposiciones plásticas, textos de libretas con poemas autógrafos, transcripciones enteras de cartas, por ejemplo.

Julio Cortázar y Daniel Devoto. Historia de una amistad está realizado con extremo rigor filológico a la vez que realiza un vaivén estratégico entre biografía, estudios críticos y obra de los autores. Por estas razones abre puertas para futuras investigaciones y a la vez genera la expectativa de realización de los estudios prometidos: la edición del *Diario (1944-1952)* de Devoto y el examen textual sobre *Los premios*.

Referencias

- Arias Careaga, R. (2014). *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Sílex.
- Correas, J. (2014). *Cortázar en Mendoza. Un encuentro crucial*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2005). *Obras completas IV. Poesía y poética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

- Dalmau, M. (2015). *Julio Cortázar. El cronopio fugitivo*. Barcelona: Edhasa.
- Gabbay, C. (2015). *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: De la lírica al diálogo*. Rockville, Maryland / Villa María, Córdoba: Hispamerica / EDUVIM.
- Goloboff, M. (2014). *Leer Cortázar. La biografía*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Herraez, M. (2011). *Cortázar, una biografía revisada*. Barcelona: Editorial Alrevés.
- Mesa Gancedo, D. (1997). *La obra poética de Julio Cortázar* [Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza]. ZAGUAN. Repositorio institucional de documentos. <https://zaguan.unizar.es/record/31597/files/TESIS-2015-044.pdf>
- Mesa Gancedo, D. (1998). *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*. Édition Reichenberger-Kassel.
- Mesa Gancedo, D. (1999). *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*. Berna: Peter Lang.
- Mesa Gancedo, D. (2015). *Continuidad de Cortázar*. Madrid: Del Centro Editores.
- Montes Bradley, E. (2014). *Cortázar sin barba*. (3.ª ed. corr. y aum., E-book). Pensóndromo 21 / Red Ediciones.
- Rubio Jiménez, J. (2017, 10 de noviembre). *Valle-Inclán en la Biblioteca Lázaro Galdiano*. Biblioteca Lázaro Galdiano. <https://bibliotecalazarogaldiano.wordpress.com/2017/11/10/valle-inclan-en-el-museo-lazaro-galdiano/>
- Rubio Jiménez, J. (2018). *Paso del unicornio*, de Daniel Devoto, el libro gemelo de *Bestiario*, de Julio Cortázar. En G. Laín Corona y R. Santiago Nogales (Coords.), *Cartografía literaria. En Homenaje al profesor José Romera Castillo* (pp. 529-547). Madrid: Visor.
- Rubio Jiménez, J. (2020). El testamento lírico de Daniel Devoto: *Oda en el día de santa Cecilia*. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (7), 265-276. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/en/issue/view/326>
- Rubio Jiménez, J. (2021). *La valija del suicida (Eduardo Jorge Bosco en situación)*. Binges: Éditions Orbis Tertius.
- Rubio Jiménez, J. (2024). *Julio Cortázar y Daniel Devoto. Historia de una amistad*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Rubio Jiménez, J. y Rubio Romero, L. (2021). *Daniel Devoto: Un pequeño gran editor*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

ACERCA DE ESTA REVISTA

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

Proceso de evaluación por pares

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

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

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

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

Política de detección de plagio

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

Aspectos éticos y conflictos de interés

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

Política de acceso abierto

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

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

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

“¿Qué es el acceso abierto?

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

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

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

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

Política de preservación

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

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

Historial de la revista

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

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

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

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

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

Licencia y derechos de autor

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

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

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

Directrices para autores/as

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

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

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

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

DIRECTRICES GENERALES DE PRESENTACIÓN

Si el trabajo se postula para una de las secciones con evaluación por pares (Secciones Dossier, Estudios y Notas) deben adjuntarse dos archivos durante el proceso de envío: 1) el trabajo completo, incluyendo los datos de autoría y 2) el trabajo sin datos de autoría. En ese segundo archivo, además de no colocar el encabezado correspondiente a los datos de autor/a, habrá que suprimir las autocitas tanto en el cuerpo textual como en listado final de referencias. Cada vez que haya una autocita en el cuerpo del texto, se colocará simplemente la palabra "Autor/a" en lugar del apellido. En las Referencias finales, se borrará además el título del texto citado.

-En todos los casos, se adjuntarán textos digitalizados en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 8 para las Referencias; Calibri 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacios para los artículos (sección Dossier y sección Estudios), incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacios para las notas; entre 8.000 y 18.000 para las reseñas (que pueden incluir otras referencias bibliográficas, aparte del libro reseñado, para contextualizar sus aportes o realizar una revisión crítica). En cuanto a las entrevistas, tendrán una extensión máxima recomendada de 60.000 caracteres (con espacios). Sin embargo, se trata de una extensión aproximada y flexible. El Equipo Editorial puede autorizar una extensión mayor si el texto lo justifica y se reserva el derecho de sugerir ajustes o cortes en función de evitar redundancias y favorecer la calidad del contenido.

-En caso de ser necesarias, las figuras, ilustraciones, tablas, fotografías o imágenes se colocarán al final del trabajo bajo el título "ANEXO". En la parte inferior de cada una de ellas, se especificará el tipo de contenido gráfico con su debida numeración (por ejemplo: Imagen 1, Imagen 2, Tabla 1, Tabla 2), además de una leyenda aclaratoria. Cuando corresponda, la leyenda debe incluir los créditos de autor y la fuente de donde ha sido

tomada la imagen. Durante el proceso de envío, los autores deben garantizar que las imágenes u otros tipos de ilustraciones incluidas en su artículo cuentan con los debidos permisos de uso. El Comité Editorial podrá requerir especificaciones o documentación adicional al respecto. Cada vez que el desarrollo del trabajo aluda a contenidos del Anexo, habrá que referir a ellos con su nomenclatura correspondiente: Imagen 1, Tabla 2, etc.

ESTRUCTURA DE ARTÍCULOS Y NOTAS

-Título escrito con altas y bajas (estilo oración).

-Título en inglés.

-Encabezado con datos de autoría: en renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y país (no usar siglas ni abreviaturas), correo electrónico (que será publicado) e identificador orcid. Si no posee orcid, puede registrarse fácilmente haciendo click en el siguiente enlace: [Ir a Orcid](#).

-Resumen en el idioma del artículo (200 palabras como máximo).

-Entre tres y cinco palabras clave.

-Abstract en inglés.

-Traducción de las palabras clave.

-Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).

-Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.

-Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

ESTRUCTURA DE RESEÑAS

-Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.

-Encabezado con datos de autoría: en renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y país (no usar siglas ni abreviaturas), correo electrónico (que será publicado) e identificador orcid. Si no posee orcid, puede registrarse fácilmente haciendo click en el siguiente enlace: [Ir a Orcid](#).

-Citas: se sugiere que las citas del libro reseñado no superen las 40 palabras; irán entre comillas y con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso irán en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

CITAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Para las citas y referencias, la revista sigue la 7.ª edición de las normas de la American Psychological Association (APA), con algunas adaptaciones. Para consultarlas, utilice el siguiente enlace que le permitirá descargar las normas completas: [NORMAS PARA ENVÍOS](#).



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución — debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

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