



# 48-1

## Boletín de Literatura Comparada

---

E-ISSN 2683-8397  
Número 48, vol. 1 (2023)  
Mendoza, Argentina

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



UNCUYO  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS



# Boletín de Literatura Comparada

Número 48, v 1  
mayo – octubre 2023

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

Mendoza, Argentina  
CC BY-NC-SA 4.0

---

**Datos de la revista - Journal's information**  
**BOLETÍN DE LITERATURA COMPARADA**  
Número 48, vol. 1, mayo - octubre 2023  
Mendoza (Argentina) ISSN 0325-3775, e-ISSN 2683-8397  
Licencia [CC BY-NC-SA 4.0](#)

Centro de Literatura Comparada, CLC  
Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras; Gabinete 305,  
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza  
Mendoza (C.P. 5500), Argentina  
Teléfono: 0054-261-4135000- int. 2212  
e-mail: [centrolitcomp@gmail.com](mailto:centrolitcomp@gmail.com)  
web: [www.ffyl.uncu.edu.ar/clc](http://www.ffyl.uncu.edu.ar/clc)

Suscripciones y Canje  
Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.  
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza, Mendoza (C.P. 5500), Argentina  
Fono/Fax: (261) 4135000, interno 2240, Mendoza, Argentina  
e-mail: [canje-ffyl@logos.uncu.edu.ar](mailto:canje-ffyl@logos.uncu.edu.ar)  
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Revista  
Boletín de Literatura Comparada  
a. l. n. 1 (1976) Mendoza, Argentina: Universidad Nacional  
de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. CLC; Centro de  
Literatura Comparada.  
Número 48, vol. 1, MAYO-OCTUBRE 2023  
214 pp.  
ISSN 0325-3775  
e-ISSN 2683-8397  
semestral  
I. Literatura. II. Literatura Comparada. III. Teoría y Crítica Literaria.



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS



ÁREA DE REVISTAS  
CIENTÍFICAS Y  
ACADÉMICAS

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

Contacto y redes:

Mail: [revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar)

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

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

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

## Boletín de Literatura Comparada (BLC)

### Presentación

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

## Boletín de Literatura Comparada (BLC)

### Presentation

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

## Índice

### EDITORIAL

**Lila Bujaldón de Esteves** ..... 11

### ARTÍCULOS

Comparatismo e imaginario: tres recorridos entre método y teoría |  
*Comparative Literature and Imagery: Three Paths between Method and Theory*

**Daniel-Henri Pageaux** .....17

Esther Andradi, escribir lejos del “ruido del idioma” | *Esther Andradi: To Write Away from the “Noise of Language”*

**Maya González Roux**.....49

“Cargar con el peso de algo que ni siquiera viviste”. Un estudio del efecto exiliar en el vínculo madre-hija en las novelas argenmex *Conjunto vacío* y *Los eufemismos* | *“Carrying the Weight of Something through which you Didn’t Live”: A Study of the Effect of Exile on the Mother-Daughter Bond in the Argemex Novels Conjunto vacío and Los eufemismos*

**Silvana Mercedes Casali**.....75

El cine de masas como ensoñación en Walter Benjamin: posibilidades del despertar a partir del montaje literario de Manuel Puig | *Mass Cinema as Dream in Walter Benjamin’s Thought: Possibilities of Awakening in Manuel Puig’s Literary Montage*

**Nicolás Aragoita**.....109

Estetas y pinturas: la obra de arte y el ojo deformado en Gautier y Proust | *Aesthetes and Paintings: The Work of Art and the Deformed Eye in Gautier and Proust*

**Julieta Videla Martínez** .....129

## ENTREVISTA

Migraciones, dolor, libertad y esperanza. Entrevista a Ken Bugul en torno a su novela *Le trio bleu* | *Migrations, Pain, Freedom, and Hope: Interview with Ken Bugul about her Novel Le trio bleu*

**Lía Mallo de Albarracín ..... 153**

## RESEÑAS

Spoturno, María Laura (coord.) *et al.* (2022). *Subjetividad, discurso y traducción: la construcción del ethos en la escritura y la traducción*. Vertere: Monográficos de la revista *Hermeneus*, 24. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid

**María Eugenia Ghirimoldi ..... 181**

Andréas Pfersmann (2021). *La littérature irradiée. Les Essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'écriture*. Marsella, La courte échelle / Editions Transit, 88 páginas

**Maya González Roux..... 207**

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

---



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar,

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

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

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

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

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

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



## Normas para las contribuciones al BLC

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

Aparato crítico:

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

**Notas:** numeración corrida, con notas al pie.

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

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

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

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

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

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

Contribuciones en obras colectivas

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

Artículos en revistas

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

Documentos en Internet

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

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

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

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

#### **Directora**

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

#### **Editora Asociada**

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

#### **Secretaria de Redacción**

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

#### **Consejo Asesor**

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

Shawn Doubiago (University of San Francisco, Estados Unidos)

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

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

Alfredo Luzi (Universidad de Macerata, Italia)

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

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

Christoph Rodiek (Universidad de Dresde, Alemania)

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

#### **Comité Editorial**

Eleonora Barchiesi, Universidad de Cuyo

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

Graciela Caram, Universidad Nacional Cuyo

Gonzalo Córdoba, Universidad Nacional de Cuyo

Paula Ferreira, Universidad Nacional de Cuyo

Claudia Garnica, Universidad Nacional de Cuyo

Patricia López Rodríguez, Universidad Nacional de Cuyo

Lía Mallol, Universidad Nacional Cuyo

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

María Ester Vaquez, Universidad Nacional Cuyo

**Gestor OJS: Facundo Price** (Universidad Nacional de Cuyo, Área de Revistas Científicas y Académicas, Argentina)

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





## EDITORIAL

La Imagología literaria ha estado entre las preocupaciones tradicionales del *Boletín de Literatura Comparada* y por ello en este número 48.1 nos congratulamos con el aporte de Daniel-Henri Pageaux, uno de sus más importantes impulsores a nivel mundial. En el artículo, el especialista se ha dedicado a indagar sobre el imaginario, poniéndolo en relación, a través de las últimas décadas, con otras teorías y posturas críticas, así como hace la propuesta de numerosas vías de investigación a través de propios y ajenos trabajos comparatistas.

Con motivo de una última novela, *Le trio bleu*, Lía Mallol ofrece una entrevista con la escritora senegalesa Ken Bugul. Allí vuelven a ponerse sobre el tapete temas de interés constante para nuestra revista, situados por en el corazón de la Literatura Comparada: la migración y sus consecuentes derivaciones hacia la alienación, la asimilación y, por ende, la discusión sobre las fronteras.

Los artículos de Maya González Roux y Silvia Casali trasladan el escenario desde el África de Bugul a la Argentina, y desde allí hacia dos destinos: Alemania y México como lugares de extrañamiento. La autora Esther Andradi, objeto del aporte de M. González Roux, nos descubre –en el marco de sostenidas

inmersiones en la vida y cultura alemanas– la inesperada ligazón con la lengua materna de la palabra cuando se trata de nombrar lo esencial. Por su parte, las novelas *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci, y *Los eufemismos*, de Ana Negri, escritas por hijas de exiliadas, sacan a luz el efecto persistente de la migración forzada en el vínculo madre/hija, luego de vivir muchos años en México.

El cine de masas, abordado desde Walter Benjamin por una parte, y la literatura representada por la obra Manuel Puig por otra, ofrecen a Nicolás Aragoita una plataforma benjaminiana de reflexión sobre la subversión formal de los modelos cinematográficos como método de cuestionamiento de identidades y representaciones.

Estética y literatura se explican mutuamente en el artículo de Julieta Videla Martínez que reflexiona sobre la teoría de *l'art pour l'art* desde obras francesas del siglo XIX, a saber las escogidas por la autora de Théophile Gautier, hasta la novela maestra de Marcel Proust ya en el siglo XX.

En la sección de reseñas, conocemos detalles sobre el libro de Andrés Pfersmann acerca de la literatura de la Polinesia Francesa, el cual trae ecos diacrónicos de obras y problemáticas muy alejadas geográficamente, como las surgidas a partir de las numerosas y cuestionables pruebas nucleares francesas desarrolladas en esa región por varias décadas. La búsqueda del *ethos* en relación con la subjetividad, el discurso y el traductor/autotraductor es el objeto de un número monográfico de la prestigiosa revista *Hermenêus* de la

Universidad de Vallalodid que, con todo detalle, presenta María Eugenia Ghirimoldi.

En este número agradecemos especialmente la tarea como evaluador invitado del Dr. Marcelo Burello y las necesarias correcciones del equipo editorial del *Boletín de Literatura Comparada* al que se han integrado nuevos miembros: Eleonora Barchiesi, Gonzalo Córdoba, Paula Ferreira y Patricia López Rodríguez. También, como ya afortunadamente es habitual, destacamos el apoyo recibido del Área de Revistas Científicas y Académicas (ARCA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, responsable de la digitalización en la plataforma digital Open Journal System (OJS) con el enlace <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/>.

**Lila Bujaldón de Esteves**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Mendoza, MAYO 2023

[lilabujaldon@gmail.com](mailto:lilabujaldon@gmail.com)






ARTÍCULOS







## Comparatismo e imaginario: tres recorridos entre método y teoría

### *Comparative Literature and Imagery: Three Paths between Method and Theory*

**Daniel-Henri Pageaux**

Universidad de la Sorbona/París III

Francia

[daniel-henri.pageaux@orange.fr](mailto:daniel-henri.pageaux@orange.fr)

#### **Resumen**

El artículo presenta tres estadios consecutivos que van relacionando el imaginario propuesto por D-H. Pageaux desde la Imagología literaria francesa con la teoría de la literatura como polisistema de Even Zohar y luego con la geocrítica de Bertrand Westphal. A través de esta reflexión, avalada por numerosos ejemplos y bibliografía, se ofrecen propuestas detalladas, minuciosas y útiles para la investigación comparatista, que a la vez pueden también echar luz sobre la creación literaria. En este ámbito se perfila el imaginario como un repertorio simbólico cambiante y mediador que, con el apoyo de la estética, otorga “forma y sentido al mundo en que viven los hombres”.

**Palabras clave:** imaginario; imagología literaria; literatura comparada; geocrítica; polisistemas.

#### **Abstract**

The article discusses three consecutive stages in the relationship that the imagery proposed by D-H. Pageaux, from the perspective of French

Imagology, establishes with Even Zohar's polysystem theory and Bertrand Westphal's geocriticism. This article, solidly supported by textual examples and bibliography, offers carefully detailed proposals for comparative research, which can also shed light on the process of literary creation. In this context, imagery is defined as a store of a symbolic, dynamic, and mediating elements that, with the support of aesthetic principles, can give form and meaning to the world in which humans live.

**Keywords:** imagery; Imagology; Comparative Literature; Geocriticism; Polysystem Theory.

“Lo imaginario”, la noción polifacética de imaginario, ha sido central en mis investigaciones. A comienzos de los años 1970, propuse un método para el estudio de las “imágenes” o representaciones de lo extranjero a partir del tríptico ejemplificado por Jean-Marie Carré, uno de los maestros de la llamada –no sin intención polémica– escuela francesa de literatura comparada: “*voyages, images, mirages*”/“viajes, imágenes, espejismos” (perdemos en español la rima o el sonsonete)<sup>1</sup>. Me valía de la noción de imaginario para abogar por una defensa e ilustración de las famosas “imágenes” literarias y culturales.

La reflexión en torno a la “representación del otro” o lo que suele llamarse Imagología (adaptación del vocablo alemán *Imagologie*) integra varios temas de investigación como la literatura de viajes o el estudio de los tipos literarios extranjeros o tipología y nuevas problemáticas con respecto a las literaturas poscoloniales en las que laten las imágenes del antiguo colono y del nuevo colonizador con posibles expresiones identitarias. Han sido otros tantos problemas

---

<sup>1</sup> Véase la sección así denominada en el libro de homenaje póstumo *Connaissance de l'étranger. melanges offerts a la memoire de Jean-Marie Carre* (1966).

rescatados o recuperados, si vale la palabra, por los “estudios culturales” (*cultural studies*) oriundos del ámbito anglosajón (Inglaterra y sobre todo Estados Unidos, cuna, por paradójico que parezca, de ásperas críticas contra la “escuela francesa”).

A fines de los años 70 me llamó la atención la “teoría del polisistema”, o sea la literatura como sistema o sistema de sistemas, propuesta por la “escuela” de Tel Aviv, la revista *Poetics to day*, encabezada en aquel entonces por Itamar Even Zohar y difundida en varias universidades europeas por el belga José Lambert, profesor invitado durante varios años en nuestra Sorbona. Fue para mí una ocasión para ofrecer algunas propuestas o modificaciones a dicha teoría cuyo conjunto, una vez integrada la noción de imaginario, se presentaba como una posible teoría de la literatura desde un enfoque comparatista.

Como para saludar la entrada en un nuevo siglo, el coloquio organizado por Bertrand Westphal en 2000 en torno a una nueva noción, la “geocrítica”, acuñada por él, fue para mí otra oportunidad para matizar y enriquecer no sólo la noción de “imaginario” sino lo que se había transformado, dentro del campo de la teoría, en un tercer nivel para un mejor planteamiento del estudio de la literatura, o mejor dicho del “hecho” literario.

Han sido pues tres etapas en mi reflexión sobre las que voy a volver para deparar a los lectores algunos puntos esenciales que sigo considerando como provechosos para la investigación comparatista y para dilucidar a mi modo aquel misterio a plena luz que es la creación –o la invención– literaria.

Quiero recordar lo más brevemente posible lo que ha sido un método para el estudio de las imágenes cuando empecé mis investigaciones en 1971 con el prólogo a *Images du Portugal*

*dans les lettres françaises (1700-1755)* (1971) en el que proponía, entre otros temas, un primer esquema de lo que llamaba las “actitudes fundamentales” que ordenan las representaciones o imágenes de “lo” extranjero (manía, fobia, filia y una cuarta posibilidad que quedaba por investigar).

Uno de mis objetivos, entre aquella fecha y la panorámica propuesta en 1989 (Pageaux, 1989, p. 133-162), fue la elaboración de un método de estudio de la imagen que constituyese también una legitimación de una investigación frente a ataques someros e injustos que afortunadamente ya no existen. Descarté de entrada todo tipo de reflexión en torno a la psicología de los pueblos o etnopsicología o al estudio de los “caracteres nacionales”. Es más, me parecía (y ahora más aún) que semejantes problemas, temáticas o tópicos habían de ser puestos en tela de juicio por los criterios según los cuales se planteaban. Lo importante era proponer un método de estudio de la imagen textual (e insisto en esa prioridad), pero también de las “ideas” (sinónimo fascinante de la imagen) con las que se escriben dichos textos. Son tres los planos de análisis, los momentos de una posible “lectura” desde lo menos hasta lo más literario, desde lo más sencillo hasta lo más complejo:

1. Análisis de la palabra que constituye la imagen, el cual comprende tanto el recuento de ocurrencias léxicas como la elaboración de redes y campos semánticos (isotopías). Las palabras que sirven para “escribir al otro” forman un vocabulario más o menos estable, idioma que tiene también su historia, ampliamente cultural (la de su utilización y su desaparición). Su empleo implica elecciones lingüísticas que superan el falso problema de la verdad y de la falsedad de la

imagen. Se usan palabras que pueden desempeñar el papel de estereotipos: el inglés pérfido o comerciante, el alemán disciplinado, el español orgulloso... Especial atención se prestará a los adjetivos como otros tantos juicios en torno al “otro”, al juego de las comparaciones o equivalencias y a las palabras extranjeras que no pueden traducirse como elementos esenciales de alteridad: *saudade* (portugués) o *spleen* (inglés) y no melancolía. Algunas palabras se presentan pues como otros estereotipos, en espera de invención literaria, de ficción o de historia (como en el caso del mito). Otras son vocablos que, a modo de fantasmas, conllevan una fuerte carga emotiva. Recordemos la definición dada por Flaubert, en su *Dictionnaire des idées reçues*, del “harén”: “sueño de todos los colegiales”.

2. Análisis de los principios antropológicos, jerárquicamente estructurados, que aparecen implicados en los textos de Imagología (fase de inspiración estructuralista siguiendo a Lévi-Strauss y a Barthes). Si la imagen es la escritura de una distancia diferencial entre dos culturas (en líneas generales, la cultura que mira y la cultura mirada), dicha distancia se percibe mayormente en las transcripciones del espacio, del tiempo y de las jerarquías culturales. El texto se estudia voluntariamente aquí en su dimensión meramente informativa: proporciona datos sobre el otro o desvela ignorancias, olvidos o desprecios, sobre los distintos componentes de una cultura (vestimenta, alimentación, religión, artes...), cuya lógica aún está por comprender. Tengamos presente, no obstante, que todo hecho de observación del otro o de lo otro

implica ciertas relaciones de poder y por eso hablo de relaciones jerarquizadas.

3. Interpretación de las dos fases precedentes, más bien analíticas y descriptivas. El texto se lee ahora como un guión o argumento, o *scénario* para otra vez aludir a Lévi-Strauss cuando habla del mito. El texto “imagológico” es un texto cuya lógica representativa o imaginario no obedece solamente a oposiciones de orden binario (más vs menos, propio vs ajeno), sino a un sistema más complejo de relaciones entre dos culturas, sean relaciones unilaterales (no reciprocidad), sean bilaterales (reciprocidad).

Entonces es cuando podemos valernos del esquema teórico de las cuatro actitudes fundamentales al que hemos aludido. He denominado a este marco o esquema el “modelo simbólico” que forma parte de un imaginario social estudiado por el historiador Bronislaw Baczko (1984). He preferido hablar de un “imaginario bajo control” en la medida en que no puede decirse, en un momento histórico dado y en una cultura o sociedad determinado, cualquier cosa que sea sobre el otro. Este imaginario entronca con el abanico de las diferentes opiniones u ideologías que integran una sociedad. Valga como botón de muestra las imágenes de España formadas, ideadas por la Francia de la Ilustración que fue el tema de mi tesis doctoral (1975).

El estudioso en literatura no puede ignorar otros tipos de imágenes ante o preliterarias que desempeñan un papel importante en la difusión de representaciones pictóricas. En grabados de Martin de Vos (1532-1603) o Cornelis Visscher (escuela holandesa entre 1619 y 1662), la “diosa” América está sentada en un peludo o armadillo enorme (*L’Amerique...*, 1976,

p. 133-162). El arco y las flechas que ostenta la mujer desnuda hacen que se parezca a una nueva Diana. Pero su posición en el peludo remite también a otra Europa raptada por Zeus metamorfoseado en toro. Está, en primer término, a la derecha, un papagayo como elemento decorativo, pero hay que fijarse en las escenas de telón de fondo: la barbacoa a la izquierda y la matanza de indígenas desnudos a la derecha. Se ha detenido el tiempo en los primeros momentos del descubrimiento o este evento sigue siendo lo bastante significativo como para representar, emblemáticamente, nunca mejor dicho, el espacio americano. La simbolización (o representación codificada o imaginario estandarizado) conlleva el anacronismo o el desfase o desajuste cronológico, y también la elección de una escena típica del Caribe (la barbacoa), ignorando por tanto el continente, la Tierra firme. Estamos ante una escena que difunde pocas posibilidades de interpretación. Solo queda la ensoñación de corto vuelo a partir de atributos con carga exótica.

Preguntémosnos: ¿cómo representar lo desconocido, lo radicalmente nuevo, sin contactos efectivos, así como lo meramente lejano? Mediante representaciones que se fundamentan en elementos supuestamente esenciales de la naturaleza y de la cultura, en productos, por ejemplo que funcionan como “atributos”, otra forma de imaginario bajo control que impera ante todo en el campo de la civilización “material” para remitir a historiadores como Fernand Braudel o Jean-Marie Pesez<sup>2</sup>. Varias encuestas en documentos administrativos, diccionarios, manuales, enciclopedias e

---

<sup>2</sup> Cfr. Pesez, Jean-Marie (1988). *Histoire de la culture matérielle*. En J. Le Goff (ed.), *La nouvelle Histoire*. Paris: Complexe, p. 189-223



incluso libros de cocina nos proporcionan imágenes que coinciden con productos típicos en el caso de España “vista” por Francia (flores, fruta, lana, caballo, vino, oro...). Estas representaciones que pueden ser, en un sentido iconográfico, emblemas, pasan a ser, tras procesos de “socialización” y después “literaturización”, la base de unas representaciones primarias, muy parecidas a estereotipos.

El producto es información y representación, mínimas y elementales a la vez. La presencia del producto en el campo cultural (mercado o poemas descriptivos, didácticos gratos al s. XVIII, pensemos en “*La agricultura en zona tórrida*” de Andrés Bello) actúa como mediación para representar “lo” extranjero y también lo nacional, los elementos de cierta identidad.

Algunos trabajos ejemplifican este primer tipo de imaginario, entre ellos: “*Images élémentaires de l’Espagne dans la culture française du XVIII<sup>e</sup> siècle. De la culture matérielle à l’opinion publique*” (2008) y “*Entre cape et épée: civilisation matérielle et fiction. Éléments de lecture de Chronique du règne de Charles IX*” (2012). Con este manejo de imágenes o de ejemplos, no se trata de ensanchar de manera artificial los estudios de Imagología, olvidándose de la literatura, como han sostenido ciertas críticas a las cuales quise contestar. La Imagología nos encamina hacia horizontes más bien generales cuya base es la de la historia cultural o la historia de las mentalidades y sensibilidades cuando no perspectivas teóricas como vamos a descubrir.

Por los años 1980, ciertos trabajos en el seno de la comunidad comparatista mostraban cómo era inútil y hasta estéril contraponer una aproximación básicamente formalista o estructuralista y la perspectiva histórica para un

enjuiciamiento cabal de la literatura. Las dos se complementaban, o habrían de complementarse. Tal era la posición metodológica de los defensores de la “teoría” del “polisistema” a la que he aludido más arriba (Pageaux, 1994, pp. 131-147).

Dicha teoría estribaba en una idea o intuición sencilla según la cual la literatura era, en cualquiera de sus etapas históricas, un sistema, una jerarquía de géneros. El estudio de la literatura traducida/*translated literature* –verdadero campo de investigación de estos estudiosos– conducía a reflexionar sobre la función de la traducción en un momento preciso del desarrollo de una literatura, considerado simultáneamente desde el punto de vista de la producción y de la tradición literarias autóctonas y de la importación de la literatura, y también según otras perspectivas que enfrentaban la literatura primaria o innovadora con la literatura secundaria o convencional y de epígonos, la alta con la baja literatura, la literatura del centro con la de la periferia.

Me parecía, sin embargo, que esta aproximación estimulante mezclaba problemas o planteamientos a la vez históricos y estéticos, y no tomaba en cuenta la dimensión o el nivel imaginario de la literatura, que había de entrar en la composición de un “sistema” y que en algunas ocasiones puede oponerse a la adopción de ciertos modelos estéticos. Era por ejemplo el caso de algunas tragedias neoclásicas en España, que yo había estudiado muy pronto (Pageaux, 1966) y que revelaban la existencia de una tensión fundadora entre modelos importados y normas estéticas, por un lado y, por otro, un imaginario histórico nacional, hasta monárquico (en el caso del tema de la resistencia asturiana contra el invasor moro). Así pues, resultaba conveniente discriminar con mayor

detalle tres planos de observación o niveles fundamentales para el estudio de la literatura:

1. Un nivel social, histórico, cultural e ideológico que remite de manera bastante exacta a la noción de “campo literario”, tomada en préstamo a la Escuela de Pierre Bourdieu, y con ella la idea exacta y olvidada, salvo por los sociólogos de la literatura, de que la literatura es también (y hasta de entrada) una “institución” a la vez real y simbólica<sup>3</sup>. En este nivel es donde encontramos a los escritores de carne y hueso, a las escuelas, a los movimientos. Allí es donde se leen y se oyen los manifiestos literarios. El pueblo (o el vulgo como se decía antaño) se vuelve público o lector explícito si pasamos del emisor al receptor. Y aparecen también todos los componentes de la institución literaria que son los receptores de las formas y de las ideas (revistas, críticos, columnistas). En este primer nivel, la literatura, enfocada desde sus relaciones evidentes pero complejas y no unívocas con la sociedad, se entrecruza con lo ideológico y las normas ideológicas van conformando, modelizando el texto como mensaje. Pero si hablamos de modelización, podemos sustentar que el contexto social e ideológico fomenta un modelo a nivel del imaginario (por ejemplo, en la Edad Media, la

---

<sup>3</sup> Véanse los estudios de Michael Einfalt y Joseph Jurt reunidos en *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français* (2002); el volumen *L'institution de la littérature* de Jacques Dubois (1978) y *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, de Pierre Bourdieu (1992).

literatura caballeresca, o en la Francia del s. XVII, la literatura cortesana que remite a ciertas imágenes ideales, a un temario peculiar).

2. Un segundo nivel estético o morfológico o estructural en el que se estudia la literatura como forma o estructura. El autor del nivel 1 se vuelve locutor o narrador; el lector explícito pasa a ser implícito porque hay que ubicarle dentro de las estructuras del texto. Bien se ve que este nivel es el más conocido y hasta trillado por los estudiosos. Allí es donde imperan los métodos llamados narratología, estructuralismo, posiblemente una cierta semiología y toda clase de formalismos.

Dentro de esas posibilidades escogemos preferentemente la reflexión estética de Luigi Pareyson con su tesis de la *formatività*, cuyos resultados se leen en *Conversations sur l'esthétique* (1966). Pareyson contempla la obra que está haciéndose, creándose (y no la obra acabada). Mientras va trabajando el creador o mejor dicho el inventor, este va descubriendo lo que quiere o piensa hacer. Ya no hay azar o plan preexistente y todopoderoso o realización de un modelo decidido o escogido de entrada. Hay en el proceso creador una simultaneidad de la invención y de la ejecución: la obra descubre su razón de ser (su principio organizador o fundador conforme va surgiendo y formándose, por eso se llama esta teoría la *formatività*). El proceso creador se parece más bien a un desarrollo progresivo pero orgánico. Se habla de una forma formada y formante. Y el artista, el creador, pasa a ser también el primer receptor de la obra que va creando.

Es el plano del sistema literario (volvemos a la “teoría del polisistema”) o de la jerarquía de los géneros y de las formas,

plano en el que se observa la existencia de modelos (concepto capital en literatura comparada, en el que se entrecruzan las investigaciones sobre la recepción y sobre el “canon”, como suele decirse hoy día).

3. Por último, el plano en el que la literatura se percibe como un “sistema simbólico”. Aquí retomamos la llamativa fórmula del brasileño Antonio Candido en el prefacio de su *Formação da literatura brasileira* (1975) cuando quiere dar cuenta de la manera con la que la literatura comunica y es recibida. Podemos sustentar que la literatura actúa en este caso como si fuera un elemento que ayuda a la “formación” de una “comunidad imaginada”, para recuperar la noción de Benedict Anderson en *Imagined communities. Reflexions on the origin and spread of nationalism* (1983).

Al plano del campo literario (1) y del sistema literario (2) había que añadir, por tanto, el plano simbólico (3), el de la literatura como “espacio” para el imaginario, o mejor dicho como “paisaje” o “terreno”, palabras gratas a Jean-Pierre Richard cuando habla del texto como espacio o campo de la lectura. En este tercer nivel el mensaje pasa a ser un conjunto de temas o temática. Y se advierte cómo se relaciona este nivel con el segundo, ya que el tema es un elemento que prioritariamente estructura un texto. En este tercer nivel el texto (o el que era un “mensaje” o formas ensambladas) se presenta ahora como un conjunto de temas o temática. Es de notar asimismo cómo se relaciona este nivel con el segundo, ya que el tema es un elemento que prioritariamente contribuye a estructurar el texto. Actualmente los historiadores son los que mejor han

entendido lo que es un tema como materia (*Stoffgeschichte*) con la cual vivir y soñar. Pienso en los historiadores de las mentalidades y de las sensibilidades (Alain Corbin) o de los símbolos que acompañan y vertebran el cotidiano (Maurice Agulhon), o de los estrategias para “colonizar el imaginario” (Serge Gruzinski, historiador de la conquista espiritual de las Indias). Podemos también pensar en unos investigadores de la literatura que se dedicaron al estudio de una “temática de época”, como Hans Hinterhauser, especializado en la obra de Galdós, pero también autor de un librito aleccionador sobre los mitos “fin de siglo”, donde estudia el temario esencial de la sensibilidad fin de siglo (el retorno de Cristo, la mujer fatal, la ciudad decadente...)<sup>4</sup>. Son temas cuya fortuna demuestra que han de ser estudiados también como “mitos” o elementos de una mitología “fin de siglo”. Añadamos que otros, de dimensión más diacrónica, pueden ser valorados como metáforas de la condición humana, imágenes vivenciales fundamentales.

Hay, en efecto, metáforas culturales que expresan, dentro de un proceso histórico y cultural, un aspecto esencial de la vida del hombre. Podemos asimilarlas a otros tantos elementos del imaginario que estamos definiendo. El filósofo Hans Blumenberg se ha volcado en el estudio de unas pocas metáforas existenciales (*Daseinmetaphor*), por ejemplo el “tema” y hasta el *topos* del *Suave mari magno* de Lucrecio, estudiado en *Naufragio con espectador* (*Schiffbruch mit Zuschauer*, 1979). El hombre habita un mundo simbólico construido mediante el lenguaje, el mito, el arte, la religión, la

---

<sup>4</sup> Cfr. Hinterhauser, Hans (1980). *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.

literatura para enfrentarse con la realidad amenazadora y sin sentido propio y evidente.

Esto significa, a mi modo de ver, que la creación poética o artística es mediadora entre el hombre que la inventa y el mundo en que vive. Es lo que me atrevo a llamar la mediación simbólica, después de la mediación ideológica, social o cultural (nivel 1) y de la mediación estética (nivel 2) que es la más conocida, aceptada y estudiada. Dicha mediación simbólica hace posible vincular el tercer plano (imaginario) con el primero (social) y acreditar aún más la realidad de un imaginario social, evitando al mismo tiempo la confusión (muy de nuestra época) entre ideología e imaginario. Ahora bien: la función primera de la ideología es controlar el imaginario: todas las dictaduras conocen este principio sencillo que a menudo muchos estudiosos parecen ignorar u olvidar. Añadamos que es más fácil cambiar de forma estética que de imaginario.

En este tercer nivel, el de la mediación simbólica, interviene la presencia activa de la obra, literaria o artística, en el seno mismo del campo social que confunde las épocas (ya que algunas obras del pasado permanecen vigentes imponiendo una nueva dimensión coetánea) y los espacios culturales en los que dialogan referencias y modelos tanto nacionales como extranjeros. Allí es donde se sitúan la dimensión cognitiva de la literatura y su dimensión simbólica por medio de lo que llamamos imaginario y hasta lo que me atrevo a llamar su utilidad o su necesidad.

Descubramos, como tercer momento, el rol que puede desempeñar el imaginario en el nuevo campo de investigación que ha propuesto Bertrand Westphal con motivo de un

coloquio celebrado en 2000 en Limoges<sup>5</sup>. Para él, la geocrítica surgía como la expresión de una “revolución espaciotemporal” que otros llamaban el *spatial turn*. El objetivo de esta nueva orientación en las investigaciones literarias no consistía en el análisis o lectura de las representaciones del espacio en la literatura (evidente distanciamiento frente a la imagología) sino en el estudio de las interacciones entre los espacios humanos y el hombre subrayando la importancia de los textos literarios (entre otras manifestaciones culturales) en la construcción de dichos espacios.

Descartaba Westphal la perspectiva imagológica por causa del problema de la “referencialidad”, otra palabra para enfocar lo que llamaba yo el problema de la falsedad de la imagen en relación con lo real referencial, insistiendo en la “verdad” y la “lógica” poética, en la realidad textual de la imagen. El parámetro geográfico imponía que se prestara atención a lo real, a la realidad del medio, del espacio. Y por eso presentaba Westphal la geocrítica como “geocentrada” y no “egocentrada”, refiriéndose al punto de vista del escritor productor de su texto. No obstante, no podía negar que el escritor es “autor” de la ciudad o del espacio que ha elegido como tema de su escritura: el mundo seguía siendo una biblioteca (Borges obliga) y el espacio acababa por fundirse en textos: la “legibilidad” del espacio era otro problema o requisito evidente.

Una vez recordados los puntos más esenciales de lo que era y sigue siendo una intuición fecunda y una alternativa a varios

---

<sup>5</sup> Cfr. Westphal, Bertrand (dir) (2000). *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges: PULIM. Allí publiqué la ponencia “De la géocritique à la géosymbolique” (pp. 125-160).



tipos de estudios literarios, volvemos al tema nuestro. Cuando salió esta novedosa oportunidad llamada “geocrítica” como mera convocatoria, pensé en seguida en la manera con la cual podía yo entablar, o no, un encuentro, un diálogo, entre esta noción y mis trabajos anteriores. Me pareció otra vez, como ocurriera con el polisistema, que se mezclaban varias problemáticas y era menester, pues, comprobar si los tres niveles que había distinguido (campo literario, sistema literario y espacio imaginario) podían dialogar de cualquier modo con realidades geográficas o culturales. La geocrítica solo remitía a cierto tipo de problemas y era necesario, para borrar cualquier posibilidad de confusión intelectual, discriminar otros campos de reflexión, identificándolos y nombrándolos.

### **El primer nivel: la geocrítica**

En un primer nivel muy afín a la geohistoria de Fernand Braudel<sup>6</sup>, la geocrítica empezaba con trabajos como el de Franco Moretti, *Atlas du roman européen (1800-1900)* (1997), en el que se plantea una serie de respuestas llamativas a la observación de Braudel lamentando la falta de atlas “artísticos”. Ofrece este libro una descripción sistemática de los espacios de producción, de publicación, de recepción, lugares de edición y focos de difusión, incluyendo las bibliotecas, una amplia y detallada panorámica del “mercado” de la novela. El trabajo oscila entre la historia cultural y la sociología (literaria o cultural). La presencia de mapas que se superponen a lo real social es también como una respuesta al sueño de Borges en *El Hacedor y otros textos*. Sin embargo, el mapa o el cuadro operan como calcos de realidades sociales y

---

<sup>6</sup> Cfr. Braudel, Fernand (1997). *Les ambitions de l'histoire*. Paris: de Fallois.

estéticas. Es otra lectura de la literatura, otra manera de enfocar la “crítica” con dibujos y estadísticas y ya no con palabras, haciendo visibles, legibles lo que la crítica se empeña en presentar como procesos, fenómenos o meros hechos.

Otra geografía literaria podría presentarse como un conjunto de cuestiones geográficas trasladadas al campo literario y hasta textual. Cualquier elemento geográfico puede transformarse en tema de estudio y reflexión: recordemos trabajos sobre la historia (cultural) de los océanos, el descubrimiento o “invención” de las montañas a fines del s. XVIII o el espacio del archipiélago o de la frontera, sea la antigua entre moros y cristianos (la literatura fronteriza), sea la moderna americano-mexicana. El espacio áspero, desértico de *Pedro Páramo* o la comarca del *Limonero real* del argentino Juan José Saer están a la espera de lecturas temáticas (y no solo narratológicas...). Mencionemos orientaciones basadas en la utilización de la geografía bajo forma de nociones, de cuestionamientos que cobran el aspecto de una posible geocrítica, para diversificar y renovar los estudios literarios:

Primera orientación: elementos de la geohistoria de Braudel y de su escuela para temas de historia cultural, historia de las ideas, o geografía cultural. En primer lugar, el territorio como noción literaria: el escritor antillano Edouard Glissant ha propuesto una distinción meridiana entre el “lugar” como espacio abierto y el “territorio”, espacio cerrado que remite a realidades sociopolíticas. Los escritores de la Créolité han rescatado esta disyuntiva para su literatura militante. En segundo lugar, el territorio como mosaico cultural, lingüístico, religioso, otro enfoque del mestizaje o de la hibridez cultural. En tercer lugar, la capital literaria: ¿qué es lo que se llama una capital literaria? Coincide o no con otra realidad menos

problemática, la de capital política. Véanse a este respecto las actas del coloquio coordinadas por Pierre Brunel<sup>7</sup>. En cuarto lugar, el puerto como realidad a la vez geográfica y literaria. En quinto lugar, el paisaje desde el punto de vista de la historia cultural: historia de la paulatina toma de conciencia del paisaje, entre historia de las ideas e historia de las sensibilidades y citemos el papel desempeñado por el paisaje en la generación del 98 y el libro antológico del escritor Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles* (1917).

Segunda orientación bajo forma de pregunta o de reto para el estudioso de literatura: ¿hasta qué punto podemos, en el estudio de la literatura, valernos de nociones geográficas? y ¿para qué? Océano, mar, archipiélago, espacio nacional, frontera, zona, región, provincia, la disyuntiva Norte vs Sur (la nordomanía, o sea los Estados Unidos, evocada por el uruguayo José Enrique Rodó en *Ariel*, como consecuencia del 98). Y también la selva, la pampa, los llanos como espacios geográficos que pasan a ser espacios novelescos con el colombiano José Eustasio Rivera en *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra* del argentino Ricardo Güiraldes y *Doña Barbara* de Rómulo Gallegos. Pero, dentro del ámbito literario, la pampa, espacio iniciático en la novela de Güiraldes difiere de la pampa que el ensayista Ezequiel Martínez Estrada muestra en *Radiografía de la pampa*. ¿Cuál es la diferencia entre la realidad de un estuario y “Bocas del Orinoco”, tema del capítulo de abertura de *Canaima* de Rómulo Gallegos? ¿Qué significa en literatura (de ficción o ensayística) el motivo o el tema de la carretera, la senda, la vía?

---

<sup>7</sup> Cfr. Brunel, Pierre (1986). *Paris et le phénomène des capitales littéraires*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne.

Tercera orientación: el proceso de tematización de nociones geográficas: no se trata del tema en sí mismo que remite más bien al nivel poético o simbólico, sino de una reflexión sobre las ventajas o los inconvenientes de una tematización de nociones geográficas: hablamos de un pueblo o de una aldea, pero ¿hasta qué punto el estudio de Macondo (García Márquez), Comala (Rulfo) o Santa María (Onetti) sirve para el estudio de estas tres novelas? ¿La noción de zona rioplatense aclara o no, o hasta qué punto, la producción literaria de tres “países”?

### **El segundo nivel: la geopoética: aspectos y problemas**

Si queremos justificar este nivel, es decir, explicar lo que lo diferencia con el anterior, tenemos que privilegiar los cuestionamientos que nos permiten entender el proceso de invención, producción de textos, más precisamente cómo los textos necesitan el apoyo de elementos geográficos para su elaboración, o qué tipo de geografía, qué tipo de espacio vamos a cuestionar a este nivel que llamamos geopoética.

Primer punto: el espacio que vamos a estudiar se parece bastante al de la imagen estudiada en el segundo apartado (el cuadro espacio/tiempo). Estos espacios no son por supuesto los espacios homogéneos de la ciencia, de la ciencia geográfica en particular: es un espacio fundamentalmente heterogéneo en el sentido que las realidades espaciales van a ser valoradas de manera diferente, según la influencia de diferentes acciones culturales (religión, ritos, prácticas, creencias, tradiciones como las leyendas o la poesía). Por eso hemos de prestar atención a espacios o lugares peculiares, específicos, como el umbral, el linde, la eminencia, el abismo (espacio de fascinación para la imaginación romántica).

Vamos a privilegiar procedimientos y estrategias que reorganizan el texto, el espacio representado, escrito: la dicotomía alto vs bajo, verticalidad vs horizontalidad, lo cercano vs lo lejano, lo sagrado vs lo profano, lo disfórico vs lo eufórico, los movimientos epifánicos (motivos de ascensión) o, al revés, catamórficos (motivos de descenso, de caída), el espacio armonioso, ordenado, sustituto del cosmos o del paraíso vs el desorden del caos, la dinámica hacia el exterior (hacia fuera) vs movimientos hacia el interior (hacia dentro). Y también procedimientos de alejamiento o de acercamiento dentro del espacio, movimientos de isotopía que ponen en paralelo la descripción del espacio con una serie temática positiva (alegría, fiesta) o al contrario con motivos fúnebres, mortíferos; o isotopías entre espacio exterior y espacio interior, íntimo. En cuanto al espacio propio de los personajes, era ya objeto de estudio en Imagología el cuerpo y las relaciones entre cuerpo y espacio, la ocupación del espacio por el cuerpo, con la noción de “proxemia” acuñada por Edward T. Hall en *The hidden dimensión*.

Cabe mencionar espacios específicos relacionados con géneros literarios, por ejemplo, el espacio de la novela pastoril, convencional, codificado por la repetición de tópicos que han sido estudiados desde la tradición antigua grecolatina por Ernst Robert Curtius. Son muy a menudo motivos cuya larga duración es notable: el jardín cerrado, el *hortus conclusus*, el cosmos ordenado y armonioso por el que van a transitar diversas formas literarias desde la égloga antigua hasta la novela y no únicamente pastoril: pienso en estos espacios cerrados, protegidos, el valle entre mitología e idilio en *María* de Jorge Isaacs opuesto al tétrico Londres, o el baño del inglés, el buen pozo en *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri que da paso a la oposición entre naturaleza y ciudad. Hablo de

motivos, de temas que necesitan análisis narratológicos, poéticos, prescindiendo de otra valoración: la de la función de estos elementos textuales a nivel del imaginario. Con este reparo o salvedad, queda anunciada la reaparición de estos elementos en el tercer nivel, con enfoques diferentes.

Mencionemos asimismo otro género convencional, pero de suma importancia para la toma de conciencia del espacio americano, y citemos las *Silvas americanas* de Andrés Bello u otra vez su poema descriptivo *La agricultura de la zona tórrida*. Otro tema de estudio: la descripción del espacio recorrido en los relatos de viaje y su relación con momentos estáticos, pausas (la *ekphrasis* pictórica, la organización según escenas o cuadros) o la descripción cinética, en movimiento, asociada a ciertos medios de transporte y el mito de la velocidad.

El punto de llegada casi obligatorio del estudio poético del espacio es la valoración del propio texto literario como espacio, la espacialización del texto y las posibles interpretaciones: estoy pensando en la introducción de una “*mise en abîme*” en el espacio del texto: por ejemplo, la inscripción, en medio de 15 cantos del *Canto general* de Neruda, del séptimo canto dedicado a Chile como sortija en un estuche. O la puesta, en posición de abertura, de la secuencia de la guillotina en *El Siglo de las Luces*, y su metamorfosis conforme va avanzando hacia América, como ejemplificación previa de lo real maravilloso. Tal vez la tarea más alentadora y novedosa de la geopoética sea la de sustituir la falsa realidad lineal del texto literario por las realidades poéticas que son el contrapunto, el eco, y la transformación del texto en volumen sonoro.

La geopoética ofrece pues otras tres orientaciones posibles de estudios, tres recorridos críticos a partir de: 1) los presupuestos y el método de la narratología como herramienta para leer la escritura del espacio; 2) la reflexión sobre los géneros literarios en relación con temas geográficos específicos (lo épico y el género pastoril que suponen espacios específicos dramatización del paisaje llamado precisamente “épico”, la compaginación o puesta en paralelo del paisaje y de la acción heroica, o la organización del lugar ameno, *locus amoenus* para lo pastoril); y 3) el texto como espacio que representa tal vez la parte más estimulante de una posible geopoética con implicaciones esta vez teóricas.

He dedicado varios estudios en torno a la poética del espacio en la novelística de Ernesto Sábato proponiendo una suerte de topología<sup>8</sup>. Puede sustentarse que el espacio sabatiano no es un espacio escrito. Es más bien un espacio que habla, que conlleva una significación por medio de la cual es dable reconstruir el sentido cabal de la obra. Entre otros temas he destacado, en primer lugar, la palabra como espacio expresivo mínimo. El novelista capta el valor casi especular del léxico, la potencialidad dramática de la palabra enjuiciándola y tratándola como espacio significativo, microcosmos dentro del macrocosmos textual. En segundo lugar, la metáfora posibilita también otro modo de “espacializar” el texto, o sea transformar el texto en espacio. Es asombroso el constante esfuerzo por asimilar el texto al espacio. No de otro modo podemos explicar las largas digresiones de Castel con su manía de elegir siempre los caminos más enrevesados. En tercer

---

<sup>8</sup> Véase, entre otros, Pageaux, Daniel-Henri (1986). Elementos para una topología sabatiana. *Cuadernos hispanoamericanos*, 432, 117-128.

lugar, el cuerpo es también un microcosmos, un territorio por recorrer y conquistar (son las relaciones de Castel y María). En cuarto lugar, lo real como espacio fracturado. La quebrada de Humahuaca, visitada por el novelista pasa a ser, en *Sobre héroes y tumbas*, la expresión superlativa de la ansiedad de Martín, de su soledad, relacionándose después con el territorio de la huida de las huestes de Lavalle. Y por último, la cosmovisión del novelista se construye a partir de una visión ternaria del universo (infierno, superficie y cielo apocalíptico.)

Asentó con razón Sábato en *El Escritor y sus fantasmas* que “en toda gran novela, en toda tragedia, hay una cosmovisión inmanente” (2013, p. 799). No hablemos de la que se expresa teóricamente en sus ensayos críticos sino de la que se apodera del texto de ficción para ordenarlo. Mientras la actividad discursiva, analítica, de Sábato desarrolla constantes oposiciones dialécticas u oposiciones duales (lo diurno/lo nocturno, lo femenino/lo masculino, el caos/el cosmos, la luz/las tinieblas, la carnalidad/la pureza, la extensión del folletín/la profundidad de la novela...), el imaginario novelesco sabatiano (otra vez pasamos de un nivel a otro) se construye sobre una visión tríplice del universo. Recordemos primero la teoría del hombre, los tres componentes que son el espíritu, el cuerpo, y el alma donde se crea la novela; esta va formándose pues en esta zona intermedia, entre el mundo del espíritu, la zona celeste, divina y el mundo del cuerpo, la zona animal, subterránea. Quedan pues trazados los tres espacios novelescos fundamentales agrupados como escenario primordial de un texto que pretende ser novela total.

### **Tercer nivel: en torno a la geosimbólica**



Este tercer nivel es, a mi modo de ver, si no el más importante, por lo menos el más original. Voy a privilegiar tres series de problemas: 1) la disyuntiva imaginario vs ideología como telón de fondo permanente sobre el cual se perfilan nuestras investigaciones que mantienen una oportuna relación con el primer nivel de la teoría que hemos propuesto; 2) reflexiones en torno al “lugar” (y ya no el “espacio”, o el “territorio” o el “medio”), como noción fundamental que, a este nivel, se relaciona con la geopoética que acabamos de presentar; 3) el estudio de la “temática” como tipo de investigación que nos permite aunar más estrechamente este último nivel con el segundo:

- 1) Imaginario vs ideología. Esta oposición evoluciona muy a menudo hacia el diálogo conflictivo o hacia una relación dialéctica que puede ser dinámica y fecunda. Se trata de comprobar que en el imaginario que estudiamos siguen existiendo de manera más o menos visibles huellas de una ideóloga sea política, sea religiosa, sea filosófica. El llamado diálogo se transforma en otro diálogo entre el narrador y el lector como testigo más o menos activo a la hora de detectar la presencia, por leve que sea, de “una” ideología que va rigiendo una descripción, un episodio, una aventura, la actuación de un personaje... Coincide pues más o menos este momento de la lectura con lo que hemos presentado como “momento hermenéutico” o necesidad de iniciar la interpretación de lo que hemos llamado la lógica del imaginario o sencillamente la “lógica poética” de un texto.

La impronta de la ideología justifica que sigamos hablando, en algunos casos, de “medio” (con las tres leyes positivistas

asentadas por el filósofo Taine: el medio, el momento, la raza), medio social ante todo, pero también medio físico, el “entorno”, las “circunstancias” que van a explicar el comportamiento del protagonista, especialmente el de la novela naturalista; pensemos en la “Vetusta” (otro topónimo “simbólico”, en vez de Oviedo) en el caso de *La Regenta* de Clarín. Este conjunto, por no decir mezcla, de ideología y de imaginario novelesco, lo encontramos con la noción de “contextos” que presenta Alejo Carpentier, en *Tientos y diferencias* (1967), cuando quiere explicar lo que falta todavía a la novela hispanoamericana al compararla con la europea.

El espacio geográfico ideologizado se presenta también bajo la noción de “naturaleza” con o sin mayúscula. Mencionemos las “vueltas a la naturaleza”, a fines del s. XIX, como tema (palabra clave) de nuevas adaptaciones del viejo “topos” (otra palabra clave) de la “alabanza de aldea y menosprecio de corte” y citemos *Peñas Arriba* (1895) de Pereda, *Nazarín* de Pérez Galdós, el mismo año y *A cidade e as serras* (1900) del portugués Eça de Queirós, novelas en las que, mediante los motivos de la alta montaña o de la ciudad moderna, se aboga por la regeneración del hombre: la naturaleza como manantial de energías para el hombre “moderno”. La naturaleza novelesca se presenta muy a menudo como espectáculo (de ahí lo descriptivo) vertido en moldes ideológicos (historia de las ideas y posición política y/o filosófica, cuando no religiosa). La naturaleza deviene protagonista para decir algo, para deparar un incremento de sentido al argumento y enredo novelesco. La Naturaleza es fundamentalmente pretexto y pre-texto (discurso ideológico que cabe adaptar al tema novelesco). El problema que se plantea al crítico (y antes al novelista...) es ver hasta qué punto la ideología (y no lo novelesco, lo poético, lo narrativo) actúa como principio rector

que sustenta la visión, tanto el famoso “punto de vista” como la cosmovisión tal y como la restituye la novela.

- 2) El lugar como espacio del imaginario. A partir de un espacio considerado como heterogéneo, organizado según el principio de la heterotopía (palabra acuñada por Michel Foucault) o, para otros, según el pensamiento “mítico” de Mircea Eliade en el que impera la dicotomía sagrado vs profano, el lugar representa una parte de dicho espacio cuya existencia o presencia literaria o poética se explica por una poderosa inversión simbólica. El espacio indeterminado se vuelve circunscrito, reducido, por decirlo así, en algo esencial para el escritor, prioritariamente el espacio, el lugar nativo, cuna y también sepultura, lugar vivido en el que experiencia vital, aprendizaje a veces, emociones y sentimientos se confunden con la experiencia poética, con el trabajo poético del imaginario.

Este lugar se impone al escritor, rigiendo su imaginación, dictando su escritura: es el lugar por el que “sopla el espíritu”, la *colline inspirée* de Barrès; podrá ser, de modo episódico, para el mismo escritor, la Toledo del Greco, después de trabadas nuevas relaciones entre la realidad urbana y el ser del escritor. Se llamará Combourg para Chateaubriand cuando el escritor entorna la mirada hacia el país de su adolescencia, la tierra de las “tormentas deseadas”. Será un jardín lleno de flores y animales, en el fondo de la Borgoña, el rincón de Sido, alias Colette, o la “provincia interior”, geográfica y poética a la vez, del novelista Mauriac, las Landas de su infancia, el “desierto” de Argelouse de su novela *Thérèse Desqueyroux*. Se llamará Combray para Proust. Milagro, poder inesperado de la

literatura: el pueblo de Illiers, cerca de Chartres, en plena llanura de la Beauce, se llama ahora Illiers-Combray como para legitimar el valor del imaginario de un escritor que ha transfigurado la realidad geográfica, dibujando, por ejemplo, el “lado de Swann” o evocando el esplendor de un espino. Será hasta cierto punto lo que acontece con el “barrio” bonaerense grato a Borges.

Cuando un escritor nativo del Levante español, Azorín, afirma en su libro de memorias *Valencia* (cap. XXXV) que el novelista Vicente Blasco Ibáñez “ha creado la Naturaleza valenciana” (1998, p. 121) no sólo traza un hito esencial en un momento de la literatura española, un antes y un después, sino también reconoce, bajo la palabra “naturaleza”, la existencia de lugares inconfundibles –la “barraca”, “caños y barro”, “entre naranjos”–, títulos de novelas pero también lugares “inventados” por un novelista, lugares que existían antes del novelista, pero a los que este novelista ha otorgado, por la fuerza de su escritura, es decir de su imaginario, nueva y verdadera existencia.

El “lugar” revela la importancia del topónimo, primera etapa en la elaboración de un segundo mapa, sustituyéndose al “real”, al geográfico, dejando paso a un sin fin de aventuras posibles. Excepción notable es el “lugar de la Mancha” sin nombre en el que ha vivido un hidalgo famoso: nuevo homenaje a la fuerza, a la ley de la invención poética y tal vez al poder del anonimato para mayor generalización, universalización, lo que, de hecho, ha acontecido. El lugar de que hablamos, con o sin nombre, es “lo local” y, como lo asentó soberbiamente el portugués Miguel Torga, lo local es lo universal sin paredes (1987). Cualquier invención espacial por parte de un escritor supone la posible transformación del

espacio reducido —el lugar— en el espacio que lo resume, lo abarca todo, espacio que pretende sustituirse, en la literatura occidental por lo menos, al lugar por antonomasia: la Ítaca de Ulises es decir Homero. Me he atrevido a hablar de “complejo de Ítaca” (valiéndome de Bachelard) para definir la empresa de un Alejo Carpentier en su deseo de ser “clásico”, abandonando cualquier efecto pintoresco y falso, con miras hacia una posible “universalización”. Y no hablemos de idealismo ya que el propio Carlos Fuentes, intentando definir la “nueva” novela hispanoamericana, alude, al lado de una nueva escritura, al abandono de la famosa “insularidad” de la novela hispanoamericana, otra manera de nombrar lo falso de un pintoresquismo decimonónico (Fuentes, 1980, p. 97).

El lugar adquiere una fuerza poética en el sentido más general de la palabra, una utilidad, si vale la palabra, que transforma cualquier evocación o mera descripción en celebración. Pero no es más que la expresión dolorosa o exacerbada de la escritura del lugar, centrada las más de las veces en un himno dedicado a lugares privilegiados. Esa valoración que transforma el espacio en lugar, o como lo dice la lengua francesa en un “país”, la encontramos, de manera íntima y hondamente personal, en un texto de Roland Barthes, *Incidents* (1977) en el que celebra su “país nativo”, cierto Suroeste de Francia (Bayona más precisamente), afirmando que “no hay otro país sino el de la infancia” (1987, p. 20).

- 3) Temas, modelos, mitos. Muy a menudo, a lo largo de esa presentación, hemos utilizado la noción de “tema” por pura comodidad de exposición. Llegados a este punto, nos interesa especialmente el tema como elemento de una “temática de época” cuya existencia se explica por la reiteración en una época determinada

de motivos cuyo conjunto se presenta, para el estudioso, como base de indagaciones en torno a cuestiones de historia de las ideas, de las mentalidades o sensibilidades. Y retomo aquí un apartado de mi manual de literatura general y comparada de 1994 en el que presentaba el tema, ciertos temas, como la materia cuestionada por los historiadores, entre ellos el ya citado Alain Corbin.

Utilizo también la noción de modelo más cercana a estudios de poética con los cuales realizamos estudios intra y transtextuales, típicos de estos recorridos descritos por Georges Poulet en la introducción a su libro consagrado a la “mitología” romántica en el que aboga por... “la crítica temática” que, “pasando de un texto a otro”, deja paso a estudios sobre un texto preciso (monografía) pero también, una vez agrupados y hecha la síntesis de cada uno, “llega a proponer una especie de historia de ideas, de los sentimientos, de las imaginaciones que siempre puede ayudar o arrojar alguna luz en problemas de historia de la literatura” (1966). Como botón de muestra de lo que representa el modelo, en mi entender, cito el “tema” o la “imagen” (y no es bajo ningún concepto confusión terminológica) del infierno en el cap. IV del *Siglo de las Luces* para la representación del espacio de la Guyana, el “infierno verde” pero también el lugar del presidio inventado por la República<sup>9</sup>. La imagen del “circulo dantesco” de la *Divina Commedia* organiza el episodio con otras variantes hasta la imagen moderna del campo de concentración al final cuando Esteban pasa de la Guyana a Surinam. Este elemento

---

<sup>9</sup> Véase mi libro *Le Siècle des Lumières/El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier. Lectures* (2020).

cultural no sólo estructura el texto sino que ofrece una figuración simbólica del castigo y del fracaso.

El nivel simbólico se afirma preferentemente con la presencia o la revelación de un “dispositivo” que aflora en el texto. Este dispositivo o esquema o modelo que estructura el texto estudiado está a la espera, digámoslo así, de una explicación, algo que le otorga, mediante un comentario crítico, una verdadera existencia textual, y volvamos al problema expuesto más arriba: el paso de lo poético, del tema poético a un componente de un imaginario que necesita ser interpretado. Por eso también seguimos hablando de un “momento hermenéutico”.

En la novelística de Carpentier encontramos un caso original de doble transformación del espacio en proceso de mitificación: para los personajes que se realizan plenamente recorriendo el mar Caribe, y para el novelista, siendo el Caribe otro “mito personal” para valernos de la noción acuñada por Charles Mauron. Hablemos de mito no sólo porque se trata de un relato paralelo a la novela, una historia puesta en secuencias, de una historia que es también explicación del mundo conllevando un imprescindible saber (remite al espacio cultural e histórico); de una historia que supera las oposiciones, la violencia primigenia para expresar “lo real maravilloso”, sino también porque es una historia ejemplar mediadora de valores morales y poéticos. Ha elaborado Carpentier aquel mito según un método: “El método consistiría en partir del rincón propio y subir de lo particular a lo universal” (1983, p. 230, 443-444). El Caribe local se proyecta hacia lo universal.

El imaginario es el conjunto de representaciones, el repertorio electivo del escritor situado en una determinada época y cultura, cuya esencia consiste en su acción mediadora respecto de la cultura y sociedad, a través de una forma estética cambiante, otorgando forma y sentido al mundo en que viven los hombres. Sea cual sea el nivel en el que situamos el imaginario que estudiamos –imaginario imagológico, teórico o espacial–, se presenta primero como un conjunto de representaciones (de ahí su evidente y fuerte ligazón con la imagen o formas más elementales como la imaginiería o el estereotipo).

El segundo rasgo definitorio es que el imaginario se perfila como repertorio, archivo de que el escritor puede valerse, que puede utilizar, pero también del que va a alejarse para elaborar su propio imaginario, en relación más o menos conflictiva con el que impera en un momento dado, en su cultura definida, en un país determinado. Los textos –la literatura que cuestionamos– oscilan entre el imaginario bajo control (triste situación poética, digámoslo de paso) y un imaginario de ruptura o, con ciertos matices, dentro de una “temática de época” pero buscando expresiones personales y por lo tanto originales o diferentes frente a lo que otros llamarían ideología dominante.

El tercer y último rasgo es que los varios imaginarios que hemos presentado solo se entienden tomando en cuenta su acción mediadora<sup>10</sup>: la de la cultura o de la sociedad con las que dialogan, la de la forma estética que va a metamorfosearlos o disfrazarlos o vestirlos con nuevos ropajes

---

<sup>10</sup> Véase mi ensayo *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation* (2009).



estilísticos o retóricos y la que simbólicamente (o metafóricamente) les otorga su razón de ser: dar forma y sentido al mundo en el que viven los hombres.

## Bibliografía

- AZORÍN (1998). *Valencia*. Madrid: Alfaguara Bolsillo.
- BACZKO, Bronislaw (1984). *Les imaginaires sociaux*. Paris: Payot.
- BARTHES, Roland (1987). *Incidents*. Paris : Le Seuil.
- CARPENTIER, Alejo (1983). *Chroniques*. Paris : Idées/Gallimard.
- FUENTES, Carlos (1980). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos Joaquín Ortiz.
- L'Amérique vue par l'Europe* (catálogo) (1976). Paris: Ed. Musées Nationaux.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1989). De l'imagerie culturel à l'imaginaire. En BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, pp. 133-162.
- PAGEAUX, Daniel Henri (2004). El area caribe de A. Carpenier, Espacio, novela, mito. Collard, Patrick y De Maeseneer Rita (dir.). *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam / New York: Rodopi, pp. 109-127.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1966). *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*. 2 vols. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- POULET, Georges (1966). *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: Corti.
- SABATO, Ernesto (2013). *Ensayos*. Buenos Aires : Losada.
- TORGA, Miguel (1987). *L'universel, c'est le local sans les murs*. William Blake and Co: Barnabooth.

---

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

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.021>



## Esther Andradi, escribir lejos del “ruido del idioma”<sup>1</sup>

*Esther Andradi:*  
*To Write Away from the “Noise of Language”*

**Maya González Roux**

 <https://orcid.org/0000-0002-8561-2799>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)  
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales  
(Universidad Nacional de La Plata)  
Centro de Estudios en Literatura Comparada Maiorana  
(Universidad Católica Argentina)  
Argentina  
[mayagonroux@yahoo.com.ar](mailto:mayagonroux@yahoo.com.ar)

### Resumen

Esther Andradi, poeta y periodista argentina radicada en Alemania, es escritora de microficciones. Este artículo se propone analizar este cuarto género en relación con el interés de la autora por observar la “esencia de las cosas” en su lengua materna, el español, un deseo aún más contundente cuando se vive en una lengua extranjera. En otras palabras, ¿es posible

---

<sup>1</sup> Parte de este artículo se inspiró en diversas conversaciones con la autora en durante mi estancia de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín, gracias a la beca otorgada por esa misma institución en septiembre de 2022.

pensar que, al privilegiar la ficción breve, tal vez Andradi esté proponiendo otra forma del recuerdo que solo puede resonar, en ella, en español?

**Palabras clave:** Esther Andradi; microficción; lengua maternal; español

**Abstract**

Esther Andradi, an Argentinean poet and journalist based in Germany, is a writer of microfiction. This analyzes this fourth genre in relation to the author's interest in observing the "essence of things" in her mother tongue, a desire that is even more forceful when one lives in a foreign language. In other words, is it possible to think that, by privileging short fiction, Andradi is proposing another form of memory that can only resonate, for her, in Spanish?

**Key words:** Esther Andradi; microfiction; mother tongue; Spanish.

“Comencé a caminar metódicamente hace unos años [pero] sigo en el mismo lugar [físico]”, escribió Esther Andradi (2013, p. 56) al distinguir los distintos viajes, como el de las palabras, el de las cosas o el de las comidas.<sup>2</sup> Andradi dejó la Argentina

---

<sup>2</sup> Esther Andradi nació en Ataliva, provincia de Santa Fe, en 1956. Periodista, autora de una vasta obra entre novelas, cuentos, poesías, crónicas y microficciones, docente y traductora; muchas de sus obras se editaron en ediciones bilingües (castellano/alemán) y fueron traducidas a otras lenguas. Además de la gran cantidad de crónicas y textos aparecidos en revistas latinoamericanas y europeas, ha publicado las novelas *Tanta vida* (Buenos Aires, Simurg, 1998) y *Berlín es un cuento* (Córdoba, Alción Editora, 2007, 2009) y los libros de cuentos, prosa poética, crónicas, o microficciones: *Ser mujer en el Perú* (Lima, Ediciones Mujer y Autonomía, 1978, 1979), *Chau Pinela* (Lima, Tigre de Papel, 1988), *Come, este es mi cuerpo* (Buenos Aires, Último Reino, 1991, 1997), *Sobre Vivientes* (Buenos Aires, Simurg, 2001), *Mi Berlín. Crónicas de una ciudad mutante* (Granada, La Mirada Malva, 2015), *Microcósmicas* (Morón, Macedonia Ediciones, 2017). Asimismo, la compilación *Vivir en otra lengua* (Buenos Aires, col. Desde la Gente del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2007, 2010), *Comer con la mirada* (Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2008), *Miradas sobre América I* (Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2010), *Cartón lleno* (junto con Sandra Bianchi, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2012). Finalmente, una selección de sus propias entrevistas: *Gentes de palabra. 20 entrevistas (y una que no fue)* (Copenhague, Aurora Boreal, 2015). Su último libro, *La lengua de viaje*.

en 1975 con dirección a Lima para regresar solo siete años más tarde y, al año siguiente —en 1983—, volver a partir, pero en esa oportunidad hacia Berlín. El paréntesis en su residencia berlinesa, cuando regresó a Buenos Aires en 1995, se prolongó siete años y fue extremadamente fructífero, como ella misma reconoció. A comienzos del año 2002, Andradi partió una vez más —¿o regresó?— a Berlín, ciudad en la que actualmente reside. Dicho esto, no quisiéramos mantener atrapada su obra en la experiencia biográfica —el vivir afuera—, decisión que, sin embargo, tampoco significa negar su importancia. La consciencia bilingüe, sin duda, deja un rastro en la literatura de Andradi y con la escritura (o “la palabra viajada” como se titula el artículo antes citado) da cuenta, tal vez primero para ella misma, de esos intercambios incesantes entre acá y allá. Solo deseamos apuntar que, con frecuencia, son las lecturas críticas las que orientan, y muchas veces de forma deliberada, estas literaturas o “escrituras migrantes” hacia interpretaciones que continuamente intentan ver “dislocaciones” y “desplazamientos”. En cambio, elucidar la elección de la lengua materna —el castellano— para su escritura, vinculando esta elección con el interés de la autora por observar la “esencia de las cosas”, es el propósito de este artículo.

La propia Andradi ponía de relieve esta “esencia” cuando, en una entrevista, respondía la pregunta “¿qué significa para usted vivir en otra lengua?”. Vivir en otra lengua significa “una permanente ‘Auseinandersetzung’, como se dice en alemán: una *permanente confrontación* con ‘cómo digo esto’. Ya nada es inocente. Yo pienso que la literatura es justamente eso:

---

*Ensayos fronterizos y otros textos en tránsito*, conjunto de ensayos sobre escritura y lengua materna, será publicado este año por la Editorial Buena Vista.

evitar la ‘Selbstverständlichkeit’” (Haber, 2017, cursiva nuestra). Es decir, como apunta L. Haber, aquello que se considera evidente o natural. Evitar el sobreentendido de la lengua, agregó Andradi. Pero eso no es todo: “Una no traduce permanentemente, pero sí hay un *interés por la esencia de las cosas*, y no por el ruido del idioma.” (Haber, 2017, cursiva nuestra). La lengua de escritura es fundamental en ese deseo e interés de Andradi por concentrarse en la esencia que, a su vez, fuerza a alejar el ruido que produce un idioma. Ese deseo toma forma en un género particular, el de la microficción.<sup>3</sup> ¿Cómo vincular la defensa de este cuarto género literario con su lengua materna como lengua de escritura? ¿Acaso podemos avanzar en la idea de que celebrar la “esencia de las cosas” conlleva una forma “breve” de contar?

### ***Sobre Vivientes o lo que sobrevive en el tiempo***

Fueron siete los años que Andradi vivió “regresando” a la Argentina, entre 1995 y 2002. Tal vez es esto lo que sugiere *Sobre Vivientes*, magnífico libro escrito durante esos años, en el que leemos muchas formas de regresar, como si cada microrrelato fuera una forma del regreso. En este sentido, el

---

<sup>3</sup> Ofrecemos la definición de la propia Andradi: “No son aforismos ni poemas ni chistes ni cuentos fallidos: el microrrelato es un género per se. Se denomina así porque es corto, preciso, sucinto, y al mismo tiempo profundo, pleno de significaciones. Una idea que engendra otras. Cada microcuento encierra una novela, un conjunto de novelas, un montón de historias. Son ficciones células madre, semillas. Miniaturas.” (Andradi, 2014, p. 202). A su vez, Ottmar Ette apunta un rasgo esencial: “Un criterio para distinguir el microrrelato de otras mini o microexpresiones no literarias es su carácter narrativo.” (Ette, 2009, p. 110).

hecho de “partir”, más allá de que se trate de un exilio o no, es la posibilidad de ficcionalizar un regreso.<sup>4</sup>

Libro de “cuentos [escritos] con el dolor dulce de lo que no regresa”, como notó Osvaldo Bayer en la solapa, o “Miniaturas”, tal el subtítulo, lo cierto es que *Sobre Vivientes* merece ser leído a través de la pátina del tiempo. Allí la autora evoca el reencuentro con su país desde un universo marcado por el vacío de la ausencia, un vacío que se fue “llenando de relatos”, como explicó, ya que, al partir una vez más de la Argentina hacia Berlín, se dio cuenta de que “podía escribir ‘de corrido’, como si lo anterior fueran apuntes de Ariadna, hilos de un encaje *en movimiento*, señales en el camino.” (Canepa, 2005, p. 208, cursiva nuestra). Organizado en siete partes, las miniaturas están escritas tanto en primera como en tercera

---

<sup>4</sup> No nos detendremos en el “regreso” como *topos* de la literatura occidental; solo mencionemos su importancia en la literatura hispanoamericana: desde el conocido “viaje iniciático” de los escritores a París, en el siglo XIX, hasta el exilio de los años 1970, todos fueron motivos para escribir sobre el regreso. Más recientemente la crítica comenzó a interesarse en estas escrituras del regreso, como es el caso del encuentro sobre literatura argentina organizado en los Estados Unidos en el año 2005 que reunió a varios escritores y críticos literarios. Allí el tema central fue cómo la distancia (geográfica, temporal, generacional) influía en la escritura y, sin duda, “el regreso” como tópico cobró relevancia. En el libro *Poéticas de la distancia* (Buenos Aires, Norma, 2006), que reunió los textos leídos durante un encuentro sobre literatura argentina de 2005 en Estados Unidos sobre la distancia y el regreso, Edgardo Cozarinsky menciona las “ficciones del regreso”, género compartido por su libro *Vudú urbano* (Emecé, Buenos Aires, 1985), *El regreso* (Emecé, Buenos Aires, 2005) de Alberto Manguel y *El común olvido* (Norma, Buenos Aires, 2002) de Sylvia Molloy. Luego S. Molloy, organizadora de aquel encuentro y editora del libro, habló de un nuevo género: “narrativas de regreso” (2015). Esther Andradi integra esta tradición literaria e incluso, con su obra *Sobre Vivientes*, es pionera respecto del género “narrativas de regreso”.

persona.<sup>5</sup> Sin embargo, en las primeras páginas se indica que ambas personas gramaticales deben ser intercambiables, una persona remite a la otra como en un juego de espejos:

Todo aquello escrito en tercera persona debería leerse en primera y viceversa; no solo es posible, también es deseable y así aspiro a que sean leídos estos fragmentos. Los pronombres, con algunas mínimas modificaciones, son intercambiables. No así las vidas, que son únicas. (Andradi, 2003, p. 8).

Este juego de espejos, entre las personas gramaticales, está redoblado por las lenguas, el castellano y el alemán, que lleva a un ida y vuelta entre las lenguas, un vaivén, un movimiento que culmina en la unión de ambas sensibilidades. Escribir “de corrido”, como sostenía en aquella entrevista, adquiere un sentido más amplio pues hace de ese regreso intermitente — más precisamente, el “estar regresando” — un único regreso (hacia Argentina, hacia Alemania; uno y otro de forma ininterrumpida) en el que la vida parece completarse y en el que esas sensibilidades culturales se concilian.<sup>6</sup> La escritura entonces, pero sobre todo esta escritura en particular que “sobreviene” luego de la larga estadía en la Argentina, es una forma de dar cuenta de los incesantes intercambios entre “allá” y “acá”, entre “el partir” y “el volver”. A excepción de la parte titulada “La cueva”, las demás apelan al movimiento (“De

---

<sup>5</sup> Cada parte del libro se titula: “De vuelta – Zurück”, “Partida – Abreise”, “La cueva – Die Höhle”, “Partida doble – Doppelte Abreise”, “Laberintos – Labyrinth”, “En tránsito – Im Transit”, “Vuelta entera – Ganze Drehung”. Dos breves textos abren y concluyen el libro, “Sobre Vivientes – Über Lebende” y “Vivientes – Lebende”, respectivamente.

<sup>6</sup> “Sólo el retornar nos completa la vida, dicen los libros antiguos” (Andradi, 2003, p. 8).

vuelta”, “Partida”, “Partida doble”, “Laberintos”, “En tránsito”, “Vuelta entera”). Sin embargo, y a pesar de esta excepción, si tenemos en cuenta que es menos un libro sobre la “añoranza del tiempo pasado” que un intento por “entender[se] con el presente” (p. 128), y que es realmente el discurrir del tiempo lo que las páginas trazan, no es aventurado sostener que, en su totalidad, el libro es “movimiento”, pero no solo movimiento físico, propio de las partidas y de los regresos, sino cambio y transformación. Ya el título *Sobre Vivientes* es un ejemplo pues juega con el sentido del término “viviente” (aquello que tiene vida, los “vivientes” que el libro irá desplegando), y lo que permanece más allá de la vida, lo que queda y sobrevive (el “sobreviviente”). Al respecto, las últimas líneas son harto persuasivas: “Sentí entonces que construir un mundo sobre lo percedero es duro pero eterno. Porque si aprendemos a mirar, solo aquello que perece, vuelve a nacer.” (p. 130).

Ese mundo que la narradora construye comienza a tomar una forma desde los primeros microrrelatos. De este modo, en la primera parte, bajo el título “De vuelta”, la narradora apela a varios lugares simbólicos para habitar su universo: la mercería, por ejemplo, a la que le desea “larga vida” (p. 13); la librería de libros usados, una “perla que no se devoró el mercado” (p. 16) y que, además, exhibe objetos como trofeos del tiempo o los dos zapateros hermanos que, al pelearse, deciden dividir el taller y cada uno abrir su propio negocio (“No es por exagerar, pero en el barrio, todo viene de a dos. Simetrías más o menos, se hunden juntos, como el capitán y su barco. Agónicos pero dignos”, p. 18). Los objetos también son “sobrevivientes” en este universo: es lo que sucede con las “sábanas de algodón estampadas en la infancia” que la narradora busca en vano y finalmente decide sepultar (“Recorre los titulares de la



memoria con incredulidad: todavía no ha sido escrita la Elegía por la muerte de las sábanas graffa", p. 20). También en "De vuelta", en una de las *Miniaturas* se lee el lamento por los

Juguetes de este país, ¿adónde se fueron?

La guitarrita de madera madeaquí se rompe en menos de lo que

canta un gallo pero la emoción de haber rasgado esa última cuerda

dura un poco más que el plástico madeencualquierparte.  
(p. 22)

Lugares y objetos, a continuación es el turno de algunos oficios: "¿Qué fue del carpintero, el ebanista, del burilado, el repujado, los oficios sublimes? ¿Adónde partió la madera que ahora viene envuelta en traje danés?" (p. 24). Pero no solo los oficios desaparecidos, sino también lo que destella en el recuerdo como, por ejemplo, "el jugo de la fruta, las tejedoras, el pan horneado" (p. 24), todos recuerdos que apelan al gusto y al aroma, sentidos que hacen eclosión en "Partida", la sección siguiente.

"Partida" renueva entonces la añoranza de algunos perfumes y comienza con un nacimiento en "aquella casa de campo sin electricidad", y con un grito, el primero, dado "a la luz de las velas y sombras nada más entre su ombligo [el de la madre] y el mío [el de la narradora]" (p. 38). El recuerdo de ese nacimiento, un recuerdo transformado por el relato familiar en leyenda, es sobre todo sensorial: "Yo no lo he visto, repito, sin embargo, algunas noches la tersura de una piel me abraza, tibia, y oigo la voz agotada y dulce de mamá que me arrulla desde algún rincón de su temblor. Alumbrándome" (p. 38). En las tres líneas finales se concentra todo el sentido del texto,

como si se tratase de un microrrelato dentro de otro: el tacto de la piel, el sonido de la voz y el movimiento arrullador que culminan en el alumbramiento, esto es, en la memoria sublime de las sensaciones.

El miedo a la noche, la espera angustiante por la luz del día, sentimientos persistentes en la infancia, son omnipresentes en “Partida” (título que ameritaría una “s” plural), parte especialmente sensible del libro, dominada por la percepción de la niña: en este microrrelato, la pequeña es una “sobreviviente al dolor de la espera, el alba que no llega, mi hermana durmiendo y esos pasos que suenan afuera. Todas las noches de mi infancia rogué que no alcanzaran mi cama [...] Hace años que ya no vivo en la casa. Pero los pasos siguen en mi oído, perturbándome” (p. 40).<sup>7</sup> Esta segunda parte del libro, bastante breve, se concentra en la infancia, desde el nacimiento, pasando por el recuerdo del cochemotor que unía al pueblo con la ciudad (y el de los bosques de eucaliptus que rodeaban cada estación), hasta la partida hacia la ciudad de Buenos Aires cuando, ya adolescente, deja su pueblo natal (p. 50). “Partida”, al evocar el nacimiento y el viaje desde el pueblo hacia la ciudad –un movimiento al interior de una misma geografía nacional–, encuentra una clara correspondencia con “Partida doble”, al iniciarse esta con la muerte del padre<sup>8</sup> y

---

<sup>7</sup> Estas líneas –la espera y la ansiedad que le sigue, la dificultad por conciliar el sueño acompañada por la incertidumbre ante la oscuridad de la noche–, recuerdan otras páginas, las del inicio de *En busca del tiempo perdido*. Y, en esta misma evocación, no es aventurado emparentar las ficciones del regreso con el último libro de Proust, *El tiempo recobrado*.

<sup>8</sup> “Es su padre el que acaba de expirar, ahí dentro. Ella no olvida el calor de aquella mano que le aprieta el corazón antes de partir. Se aferra a esos dedos como cuando tenía once meses y la sostenían para caminar. Afuera, el país

concluir con el viaje desde la Argentina hacia el exterior.<sup>9</sup> De ahí entonces el carácter doble de la partida, con el fuerte eco de la historia argentina de los años 1970, como puede leerse en las citas a pie de página (p. 78 y 80) y en el siguiente microrrelato:

Se encienden los motores. El ruido es infernal. Se invita a los pasajeros a tomar el vuelo. El país se desvanece mientras la rata sigue su tarea, rodeando esta antesala hacia lo que no tiene nombre.

El avión toma altura. El país se deshace en sus manos.

Abajo las sábanas se agitan para orientar el alma. Aquí arriba nadie tiene destino (p. 76)

Quizás es "En tránsito", la sexta parte de *Sobre Vivientes*, donde despunta con mayor claridad la escritura de los regresos, se lee una reivindicación de la mujer exiliada y guarda un vínculo con el interés de Andradi por la literatura escrita por mujeres.<sup>10</sup> Toda esta parte está dedicada, entonces, a "la

---

se muere en cada pozo, en cada sótano. Nadie sabe qué será de su alma. Acorralada." (Andradi, 2003, p. 72).

<sup>9</sup> "En el nombre de los que quedaron / se persigna / en el nombre del padre la madre la hermana / el hijo muerto / y la revolución trunca / a todos arrastra consigo / pero ay, / si no sabe adónde va" (Andradi, 2003, p. 78). A continuación, el último microrrelato: "En el día la viajera conversa grita se desmaya y hasta flirtea. Por las noches se despierta transpirando y anota los nombres de los que quedaron, uno a uno en su cuaderno de tapas blandas, descarga en la tinta el dolor de ya no ser con ellos. Roja, se desvela con el primer temblor en tierra extraña y una única cosa sabe con toda su alma. No quiere morir en ese país." (p. 80).

<sup>10</sup> El interés por la literatura femenina, así como por el rol de la mujer en la cultura y la política, se ve reflejado en muchas colaboraciones y publicaciones de Esther Andradi. Entre ellas, vale mencionar la organización, y posterior compilación en actas, del primer simposio internacional sobre literatura y crítica literaria de mujeres en Latinoamérica que tuvo lugar en el Berlín Occidental de 1987 y que se publicó dos años más tarde. Asimismo,

viajera”, aquella “que sueña con el aroma de la pampa”, pero que al regresar, corrobora que “todo huele igual” (p. 98), y esto tal vez porque “el regreso se sabe de memoria”, como relata un poco más adelante (p. 102). A pesar de las preguntas y las dudas que la inquietan acerca del sentido de ese regreso, aparece una certeza: “la viajera había llegado a puerto” (p. 106). El regreso al país significa el reencuentro con viejos amigos (p. 108-110) y con una ciudad que ella observa atónita como si fuera una “boca desdentada” por su aspecto abandonado, silencioso y vacío (p. 104). Hacia el final de “En tránsito” entendemos mejor el particular sentido de “estar regresando”, de los cruces y movimientos constantes, cuando la viajera se opone al héroe del gran relato del regreso (Odiseo o Eneas según la tradición griega o romana), aquel que “se hace a la mar, enamora reinas y funda un imperio”. En cambio, ella “cruza límites, trafica con el Otro, se acuesta en la lengua del vecino, *engendra mezclas*. [...]. Si el viaje fundante del héroe se llama *La Eneida*, ¿cómo se denominará la gesta de

---

sus colaboraciones en la revista literaria *Damiselas en apuros* y en la colección “Las Antiguas. Primeras escritoras argentinas” (Editorial Buena Vista); su participación en varios encuentros nacionales e internacionales de escritoras (entre ellos, el “Encuentro Nacional de escritoras 2000”) y la difusión de sus textos en diversas redes como “Red de Informaciones de mujeres argentinas” (RIMA), la Red de Escritoras Latinoamericanas (RELAT). En este mismo orden de cosas, considero relevante hacer dos menciones particulares que refieren a su trabajo como traductora y a la revalorización de la cultura culinaria en manos de la mujer. En el primer caso, es importante hacer referencia a su traducción de la magnífica poeta May Ayim, hija de un africano ghanés y una alemana, activista política que formó parte del movimiento de mujeres (Cf. “Berlín Blues: la lírica de May Ayim” y “May Ayim. Introducción y aproximación al español de Esther Andradi”). En cuanto a la comida, la publicación del libro de historias *Come, este es mi cuerpo* en el que Andradi hace un homenaje no solo a algunos sabores de su infancia, y a través de ellos a su madre, sino a la labor de las mujeres en relación con la cultura culinaria.

saltearse fronteras? ¿Una Despatriada?" (p. 114, cursiva nuestra).<sup>11</sup> Por cierto, cruzar fronteras es lo que Andradi realiza en su escritura que es al mismo tiempo poesía, narrativa y crónica.

Al comienzo de nuestra lectura, sostuvimos que *Sobre Vivientes* trataba sobre el discurrir del tiempo y la mirada asombrada de aquel que ha partido y desconoce el presente de la vida que va reencontrando. Pero el tiempo también actúa en todos, es decir, retomando las palabras del emotivo microrrelato en la última parte del libro, "Vuelta entera", en que la hierba no crece solo en el paisaje sino en la persona que regresa: "llegué cuando el tren había partido. Lo adiviné diluyéndose en el horizonte, mientras el andén se volvía gris, el monte se hacía cargo de los rieles, las vías eran lentamente abrazadas por la maleza. Y dejé que la hierba creciera en mí." (p. 124).

Todos los recuerdos que cada microrrelato recoge son los "Vivientes", como explica la autora en las últimas páginas, reunidos bajo un nombre genérico: la moviola, una máquina que permite hacer avanzar y retroceder imágenes, articulándolas con el sonido, y que aquí le permitió "evocar a los Vivientes con la velocidad que necesitaba" (p. 128). Privilegiar la velocidad, o bien detenerse y observar cómo el

---

<sup>11</sup> Andradi juega con la falta de términos en castellano para denominar esa gesta de la mujer. Esta ausencia recuerda otra: ¿cómo nombrar la herencia cultural transmitida por las madres? Solo existe el término "patrimonio". Es interesante notar que la palabra *matrimoine* del francés hace esta distinción: así, la herencia cultural estaría conformada por el patrimonio, transmitido por los padres, y el matrimonio, lo que proviene de las madres.

tiempo ha erosionado las cosas y los lugares, equivale también a enaltecer lo perecedero, lo que tiende a desaparecer:

En mi corazón fue cobrando importancia lo *perecedero*, todo aquello que se hace de día y se borra por la noche, lo que se produce y lo que se consume, la invisibilidad de las acciones que generan un producto, todo aquello utilizable, desaparece, es parte de lo práctico y lo cotidiano está destinado a morir (p. 128, cursiva en el original).

Estas páginas, bajo el título “Vivientes”, relatan el origen del libro y, sobre todo, la atención que la autora presta al detalle como una forma más potente y expresiva de la vida cotidiana. Es lo que se desprende de las líneas finales, cuando explica el descubrimiento llevado a cabo por un grupo de arqueólogos, quienes hallaron que el tejido, y no las pieles como se creía, formaba parte de la vida cotidiana del hombre ya en la edad de hielo, esto es, quince mil años antes de lo que se suponía. De este descubrimiento, Andradi recupera para su escritura la evidencia de que la ciencia “dejaba de poner sus ojos en los grandes sucesos y se fijaba en lo pequeño para encontrar a partir de lo ‘descartable’ la existencia de *algo que siempre había estado*, solo que nadie antes se había ocupado de ello. De pronto el trabajo invisible adquiriría un valor inmenso y alumbraba la caverna desde otro lugar.” (p. 128, nuestra cursiva). Es en lo pequeño que la autora encontrará una memoria a escala humana, más fuerte en resonancias que la memoria transmitida por los grandes relatos. En sus textos, esa “presencia invisible” es aquello que, precisamente, representan los Vivientes que aparecen según el tiempo acordado por la moviola. Como si su caminar metódico, el que referimos al inicio, de pronto se detuviera en un pequeño objeto, y así la moviola comenzara a funcionar, a expulsar los

Vivientes, una manera de relatar que recuerda al escritor W.G. Sebald: Andradi es, en este sentido, una sebaldiana en el modo en que concibe la memoria y en el que sus Vivientes se proyectan en la escritura. Como en Sebald, la mirada sobre el pasado no fija, no inmoviliza, al contrario, se confunde con lo que fue.<sup>12</sup> En otras palabras, siempre “está regresando” porque “el regreso”, a todas luces, resulta imposible: ¿qué fue lo que cambió, el país o la persona? Jamás se regresa al punto de partida, pues el movimiento es incesante, “partir” implica “volver”, y Buenos Aires es Berlín y Berlín es Buenos Aires. Parece ser, tal como se revela en *Sobre Vivientes*, que el regreso finalmente no tiene lugar, en el doble sentido: no sucede y no tiene geografía.

### **Lo bueno, si breve, dos veces bueno**

No hay una sola geografía o, mejor aún, es posible sostener que el singular espacio de Andradi incluye todas las geografías, una concentración extensiva a la forma del microrrelato en el que “conviven muchas historias” (Andradi, 2014, p. 203), lo que supone muchos tiempos y, como se observó en *Sobre*

---

<sup>12</sup> Pienso en particular en los libros *Los emigrados* (1993), *Austerlitz* (2001) y *Los anillos de Saturno* (1995), en los que, a partir de algo mínimo como puede ser una coincidencia fortuita entre dos hechos o dos personas, se dispara el recuerdo y, por consiguiente, la narración. Eso fue lo que originó el último relato de *Los emigrados*, “Max Ferber”, nombre del personaje inspirado en el dueño del lugar que Sebald alquilaba durante su estancia en Manchester, en el año de 1968. En una entrevista, el escritor explicó que, conversando con el dueño sobre sus orígenes, se enteró de que él también era originario de Baviera y que, cuando era niño, en sus vacaciones solía ir a las mismas pistas de esquí. Es decir que, como él, esta persona también había dejado sus huellas en la nieve de las mismas montañas. Esta coincidencia es la que impresionó a Sebald, una coincidencia que, al unir dos destinos y dos memorias, brindaba una “lección de historia que no figura en ningún manual de historia” (Cuomo, 2007, p. 130-140).

*Vivientes*, muchos regresos. En otras palabras, Andradi relata en un instante lo que lleva largo tiempo narrar.

Es en la figura del fractal que la autora encuentra una metáfora de esta forma narrativa. El fractal es lo pequeño que concentra las mismas propiedades que el todo, como “las hojas que presentan una morfología similar a la pequeña rama de la que forman parte, que a su vez es similar a la forma del árbol, y sin embargo cualitativamente no es lo mismo una hoja, que una rama o un árbol.” (p. 203). Fractales, anuncia en el mismo artículo, es lo que ella escribe, “literatura fraccionaria, embrionaria, fragmentaria, prima hermana de la poesía por su origen, producción, circulación y acaso destino.” (p. 204). Una vez más, esta “narradora transgénero” enlaza esta forma de contar con la poesía y, en el mismo movimiento, con la lengua: así, la distancia geográfica –vivir fuera de la Argentina– crearía una cercanía con su lengua, el estar más cerca de las cosas o, en palabras suyas, una inclinación hacia la esencia. “Esta forma sucinta de contar, tenía que ver con la vida en el exilio de mi lengua, entonces el follaje, *la jungla de lo real*, como dice Saer, el relato de los contornos, se reduce a lo mínimo, en un afán por abrazar lo esencial, el mero mero concho de las cosas.” (p. 204, cursiva en el original).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Escribe Saer: “La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo. Ser latinoamericano no nos pone al margen de esta verdad, ni nos exime de las responsabilidades que implica. Ser narrador exige una enorme capacidad de disponibilidad, de incertidumbre y de abandono y esto es válido para todos los narradores, sea cual fuere su nacionalidad. Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real.” (Saer, 2004, p. 263). En Andradi, citar a Saer no es anodino. Recordemos que él escribió este ensayo sobre literatura latinoamericana y los peligros que la acechan, en la distancia de su vida en Francia. Y esto tiene su importancia en la medida en que Andradi también



Precisamente, Andradi escribía sobre “la jungla de lo real”. Se trata del prólogo a la antología *Vivir en otra lengua* en el que reflexionó sobre la experiencia de algunos escritores con su propia lengua cuando se encuentran no forzosamente en el exilio, pero sí en un país que no es el de origen. Después de mencionar a escritores como Witold Gombrowicz y Juan José Saer, sin duda notables ejemplos de estas vivencias, la autora ofrece una bella imagen para evocar esta experiencia con la propia lengua:

[los escritores de esta antología] permanecen en el país que los acogió y tienen en común la continuidad de la escritura en la lengua materna, ejercicio que suelen combinar en parte con la lengua aprendida. El idioma original se percibe entonces como aquellas casas edificadas en las riberas del río, construidas sobre pilotes, por cualquier cosa. Y aunque reciben el lujo de la ribera y gozan de su humedad, sus alimañas y sus beneficios, se defienden de la corriente, afirmadas en las preposiciones *entre y desde y hasta*, ahí donde estén (Andradi, 2010, p. 9, cursiva en el original).

La imagen que propone Andradi para evocar el contacto de las lenguas es muy sugestiva al subrayar la resistencia del “idioma original” frente a “la corriente” del otro idioma –“el ruido”, podríamos agregar, tal como ella señalaba– en el que el primero podría perderse, quedar diluido. Es innegable que el idioma es permeable al contacto con otro idioma, pero aquí interesa recalcar la fuerza que ejerce aquella corriente y cómo, en consecuencia, la escritura se convierte en una forma de permanencia, en “el ancla”, como describe la escritora, con la

---

remarca el alejamiento como uno de los rasgos específicos de su escritura: no me refiero a hacer del exilio el motivo de su escritura, sino a pensar cómo esta circunstancia repercute en su trabajo de escritura.

que los escritores “tejen el vínculo con el país lejano, una suerte de istmo en el mar de otro idioma.” Vivir en otra lengua provoca la destrucción –Andradi utiliza el verbo “arrasar”– de “la jerga, el habla cotidiana, el sonido de lo insustancial, las interjecciones, y, en fin, todo aquello que es el sedimento de lo literario” (Andradi, 2010, p. 9). Y, por ello mismo, aquellos escritores que se encuentran en esta circunstancia “cultivan la lengua original con la persistencia de la grama, que cuanto más se la arranca, con más fuerza crece.” (Andradi, 2010, p. 9). De manera muy similar, otro gran escritor como Sergio Chejfec reflexionó sobre su propia experiencia, vivir en otra lengua, al poner el acento no en lo que le sucedía respecto a la lengua extranjera (en su caso, vivir en un entorno en inglés), sino con su propia lengua que, al escucharla lejos de su país de origen, lo sometía a una suerte de trance y de deslizamiento hacia el pasado que lo obligaba a “corregir ese anacronismo con elementos de irrealidad familiarizada”. Es decir, quien reside fuera de su territorio no solo vive rodeado por una lengua extranjera, sino que, inevitablemente, se conecta con una forma pasada o “desviada”, palabra que usa Chejfec, de su propia lengua. Finalmente, “[el escritor] advierte que la lengua es lo único que lo sostiene como imaginación literaria” (Chejfec, 2017, p. 138-139). A todas luces, la lengua deviene el lazo con el pasado que le permite al escritor elaborar la continuidad perdida, una continuidad que, en el caso de Andradi, también se propuso recuperar con la comida.

Escrito en los años 80, en Lima, su libro *Come, este es mi cuerpo* es un antecedente de la prosa breve, que más tarde profundizó, y en el que rememora su infancia argentina a través de los sabores, proponiendo una “memoria del sabor” que se transmite principalmente a través de la comida, como si esta fuera un pequeño fragmento cargado de

reminiscencias, con el profundo eco sensorial que despierta (el olor, el tacto, el gusto y la vista). En "Mantequilla", vuelve a través de este alimento a la madre, a una parte del cuerpo de la madre, a su "mano huesuda y blanca".<sup>14</sup> Justamente, ese sería el hilo que enlaza todos los relatos de *Come, este es mi cuerpo* y con el que crea un vínculo entre la comida y la mujer, en esta oportunidad su madre, como explica en las páginas introductorias:

No sé si es posible hacer una historia de lo privado al margen de las comidas. No sé si hay algo más que eso, algo que no ocurra entre desayunos y almuerzos, entre sopas y tallarines, aún en los tiempos de hambre en que se vive. Hilachas y manjares, o manjares de hilachas, la cocina está plena de sugerencias, de encuentros y atolladeros, de quehaceres y milagros. De placeres. ¿Se debate acaso algo más qué comer en el mundo de hoy? ¿Algo más que cómo comer, dónde, con quién...?

Mal que me pese, esto no es un recetario. Nunca pude siquiera acercarme a esta sabiduría. A escribir sobre qué pasa entre comida y bebida, sólo quise hacer un homenaje a mi cuerpo y a mi estómago, a las horas de gula y jaqueca

---

<sup>14</sup> "No sé si para bien o para mal, mamá es para mí una bola de mantequilla. Vivía en el campo cuando niña, y entre los recuerdos intactos permanece el horno del pan –émulo esquimal del patio trasero– los caramelos de leche que fabricaba una cooperativa cercana –excelentes– y la mantequilla que hacía mamá. Batía y batía en una gran olla de la cual no permanece en mi nostalgia ni textura ni color: sólo su mano huesuda y blanca, la cuchara de madera y una inmensa bola de manteca. O mantequilla, como se dice en español. Viajé, comí, probé del mundo muchas pobrezas y lujurias, pero ninguna como aquella mantequilla. Mismo golondrinas de Bécquer, ¿no?" (Andradi, 1997, p. 13).

que él me supo conseguir, al amparo de quienes me amaban, o en la soledad más absoluta.

Y también, claro está, un homenaje a las cocineras del mundo, ubicadas en el traspatio, al pie del vertedero, o detrás de la puerta de servicio, y donde, sin duda, desarrollan uno de los misterios fundamentales de esta vida.

Y un homenaje a mamá, que gracias a su inagotable nutrición –indigestiones incluidas–, nació y sobrevivió. (Andradi, 1997, p. 9)

La madre, progenitora, creadora y compositora en el sentido del hacer poético:

Hace ya varios años, leí un extenso poema del izquierdista argentino Armando Tejada Gómez, dedicado a las comidas. Allí hablaba de los obreros que transformaban la materia prima, de los campesinos que cultivaban frutas y hortalizas, de los proveedores que distribuían los productos, de los molineros que mutaban el trigo, de los panaderos que ídem con la harina y etcétera.

Me dio rabia. Sólo en un rinconcito hablaba de su mamá. (Andradi, 1997, p. 12)

Es clave subrayar no solo el valor que Andradi confiere a la comida que, como la lengua, es capaz de transmitir un recuerdo y, por lo tanto, traer al presente una historia del pasado. También es necesario resaltar el hecho de que, una vez más, Andradi pondera la memoria mediante el fragmento, privilegiando en *Come, este es mi cuerpo* los ingredientes que serán también celebrados en algunos microrrelatos de *Microcósmicas*, libro publicado en 2015 en castellano y reeditado unos años después en edición bilingüe castellano-alemán (2019). Así, por ejemplo, el maravilloso “Lo más

profundo es la piel", microrrelato similar a una adivinanza —y no es vano recordar que en su origen las adivinanzas eran formas poéticas:

Estaba escrito en mi piel que un día iban a descubrirme.  
Pero ellos, incapaces de leer los mapas, tardaron años en darse cuenta de que lo comestible de mí no eran las flores, ni las hojas, ni el tallo, sino mi raíz, el tubérculo. Pero igual: era Europa, y yo había dado la vuelta al mundo.

Reyes y ejércitos se rindieron a mis pies, literalmente, porque solo accedían a mí de rodillas sobre los campos.

Los indios conocían todos mis parientes, varios centenares y de todos los colores y gustos, porque en casa siempre fuimos promiscuos, gracias a dios.<sup>15</sup>

Citemos uno más breve, "Metamorfosis", que también se refiere a un ingrediente y que, como el anterior microrrelato, juega con el doble sentido del término, según sea un sustantivo o un adjetivo:

Ahora soy una hierba doméstica.

Pero supe ser salvaje.

Orgías fueron aquellas: no te puedo explicar la de bichos que entonces se balancearon entre mis lianas.

Nada que ver con el perejil en que me he convertido.  
(Andradi, 2019: 14)

Como se lee en el "Axioma doméstico", primer microrrelato de *Microcósmicas*, "Correr es como barrer / Barrer es limpiar / Limpiar es como escribir / Escribir es meterse / con el caos" (p.

---

<sup>15</sup> Continúa: "Ahora la tecnología me quiere reducir a un par de primos, de piel amarillenta y despintada, sosos, en una norma de laboratorio. Pero yo, que estuve en todas acá abajo, sueño con conocer el universo y no les voy a dar el gusto. No soy ninguna papa frita" (Andradi, 2019, p.8).

2), es decir, con el caos del mundo. Porque precisamente los microrrelatos de *Microcósmicas*, en su conjunto, remiten a todas las sustancias, tiempos, espacios, recuerdos, sentimientos que forman parte de ese caos que no tiene un rasgo esencial a partir del que definirlo, pues el caos es por antonomasia lo indefinido, es uno y todo al mismo tiempo: rapidez y lentitud, principio y fin, lo uno y lo otro.<sup>16</sup> En una palabra, movimiento, esto es, cambio:

En el mar del vientre, todos somos viajeros y migrantes.  
Del útero al mundo, del mundo a la tierra, vamos pasando  
las estaciones de elemento en elemento. Del agua al aire,  
del aire al fuego, de ahí a la tierra y viceversa. Así  
infinitamente. Desterrados, desuterados, con la nostalgia  
de un mar que nos contuvo en la cuna, vamos por el  
mundo añorando raíces. Pero el agua no tiene donde  
aferrarse: hay que dejarse llevar con su devaneo. “Agua va”  
(Andradi, 2019, p. 66)

Ottmar Ette, en el epílogo, vincula el movimiento con el lugar y la lengua, con lo que él llama “las literaturas sin residencia fija”.<sup>17</sup> Se trataría de textos que “contienen muchas lógicas y

---

<sup>16</sup> Esto está reforzado por los subtítulos que organizan el libro, los que, en algunos casos, refieren a términos musicales que indican el *tempo*: “Allegro, ma non troppo”, “Andante furioso”, “Rallentando”, “Vivace”, “Fine”.

<sup>17</sup> La “literatura sin residencia fija”, sin diluirse en el concepto de “literatura mundial” tal como Goethe la entendió, es consciente del espacio cultural que ocupa, pero va más allá del concepto nacional y territorial. La literatura sin residencia fija, por lo tanto, se mueve en un “entre dos”, entre la consciencia de su herencia y la apertura hacia otros espacios. (Ette, 2012, p. 15-34). En el epílogo de *Microcósmicas*, el crítico regresa a su teoría: “[las literaturas del mundo] ya no se reducen a un lugar y a una lógica, sino que escriben desde muchas lógicas y diferentes lugares. Estas literaturas del mundo están abiertas a todas las geografías. Porque ellas trazan otras cartografías diferentes a aquella que una vez Europa arrojó como una red sobre el mundo.” (Ette, 2019, p. 121).

lenguas. No se orientan por un único meridiano. Despliegan planisferios, en los que el mar Mediterráneo sobre el escritorio berlinés de repente se abre en Argentina." Por esto mismo, los microrrelatos evidenciarían que "no podemos entender el mundo adecuadamente desde un único lugar, una única lengua. [...]. Construyen una coreografía de *lugares en movimiento*, que siempre son muchos más que un lugar fijo." (Ette, 2019, p. 122, cursivas en el original). Como ejemplo de la imposibilidad de aprehender el mundo desde una sola lengua, Ette refiere el microrrelato "Memoria cafuné" ("cafuné", término portugués, significa "el arte de acariciar los cabellos", que se explica al final):

Siendo pequeña intento distraer a mi madre de su trabajo.  
Solo necesito que me mire, pero ella lava.

Aferrada a su falda, no puedo controlar mis piernas y me abro la frente al chocar violentamente contra la piedra del lavadero.

Sangre, grito, miedo, llanto.

Me queda una cicatriz que, con los años, se ha ido ocultando bajo el cuero cabelludo.

Cada vez que nos vemos, mi padre me acaricia la cabeza hasta encontrarla. Me recuerda los efectos colaterales del deseo. "Memoria cafuné" (Andradi, 2019, p. 18)

Si bien esto es cierto, para regresar a la ponderación de lo breve, es preciso poner el acento en el valor que adquieren los objetos y los gestos como en "Memoria cafuné", en tanto impulsores de la imaginación. Unos y otros pueden sugerir e insinuar otra cosa, imposible de percibir por la mirada distraída, escurridiza, pues "escribir es meterse / con el caos."

## “El gusto está en el camino, no en el punto de llegada”

En aquel caminar metódico, que evocaba Andradi en “La palabra viajada” y del que proviene el subtítulo “El gusto está en el camino, no en el punto de llegada”, la escritora distinguía algunos viajes, entre ellos “el idioma del camino.” (Andradi, 2013, p. 56). Viajar, si indudablemente supone en primer lugar una ganancia, una nueva composición de aquello que se trae en la maleta, que también acarrea una pérdida. Así como la comida “que viaja mal” y que se descompone, pero también las palabras y la gente que se transforman:

Todo se transforma en el choque de la caricia, la mirada, la guerra, la furia o el encuentro amoroso con el otro, y hay un miedo enorme a esta transformación porque aquello que se transforma deja de pertenecernos, así como lo hemos conocido, así como nosotros tampoco somos los mismos después de un viaje iniciado en la infancia cuando llegamos al final del recorrido. (Andradi, 2013, p. 57)

Fruto de estos cambios, aparece la melancolía en el individuo quien inventa palabras para definir ese “movimiento [de] indefinición permanente”, un movimiento que parece disminuir, apaciguarse en la lengua. Es quizás lo que Andradi sugiere al citar a Hannah Arendt quien, en la célebre entrevista de 1964, le respondía a Günther Gaus: “cuando ya todo está perdido, queda la lengua materna”.<sup>18</sup> Es en ese mismo diálogo,

---

<sup>18</sup> La pregunta que motiva la conocida afirmación de Arendt refiere a la Europa de la época prehitleriana, qué se ha perdido y qué queda de ella. Solo “queda la lengua”, responde Arendt quien en la misma entrevista explicó que siempre se negó “de manera consciente, a perder [su] lengua materna”, lo que implicó mantener una distancia respecto al francés y al inglés, lengua en la que también escribía (Arendt, 2005, p. 29).



que Arendt ofrece una bella definición de la lengua materna que vale la pena citar *in extenso*:

–[...] Hay una diferencia abismal entre tu lengua materna y todas las demás. En mi caso puedo expresarlo con total sencillez: en alemán me sé de memoria una buena parte de la poesía alemana; estos poemas se mueven siempre, de algún modo, en el fondo de mi cabeza –*in the back of my mind*–. Y esto naturalmente es irrepetible. En alemán me permito cosas que nunca me permitiría en inglés; [...]. El alemán es, en todo caso, *lo esencial que ha quedado* y lo que yo siempre he conservado conscientemente.

– ¿Incluso en el momento más amargo?

– Siempre. Me dije a mí misma: ‘Bueno, ¿qué puede hacerse? No fue el alemán el que enloqueció’. Y en segundo lugar es que *no hay sustituto de la lengua materna*. Se la puede *olvidar*, eso es cierto: yo lo he visto. La gente que lo hace habla la lengua extraña mejor que yo, que conservo un acento muy marcado y hablo con frecuencia de manera no idiomática. A ellos no les pasa, pero en su nueva lengua a un cliché sigue otro y otro, porque al olvidar la suya propia han cortado con la productividad que en ella se tiene. (Arendt, 2005, p. 29-30, cursivas nuestras).

Arendt prefiere el verbo “olvidar”, en referencia a la lengua materna, no “abandonar”. Porque, ¿realmente se la puede abandonar? La familiaridad de la lengua materna que Arendt conservaba es la que entra en conflicto cuando se vive en un entorno extranjero, es la confrontación – “Auseinandersetzung”– a la que aludía Andradi, o bien la resistencia del “idioma original” frente a “la corriente” del otro idioma (como en *Vivir en otra lengua*).

Para concluir: solo en su lengua materna, lengua que no posee sustituto alguno, según Arendt, y que está en continua batalla con el alemán, Andradi puede acercarse a la esencia de las cosas a las que convoca a través de miniaturas, convertidas en formas del recuerdo, en “vivientes” que solo susurran en castellano. Porque, en definitiva, no habría para ella otra manera de vincularse “desde afuera” con su lengua materna sino a través de la forma breve. Así lo sugiere:

Mientras gano en profundidad, mientras me sumerjo en el origen y el nombre de las cosas en mi idioma original, buscando la raíz y dejando de lado la espontaneidad y la presunta inocencia del idioma materno, me suele asaltar la nostalgia por la extensión (Andradi, 2013, p. 118)

La extensión, privilegio reservado para quienes viven dentro de su lengua materna, sería la posibilidad de “perderse en la infinita pampa del lenguaje colectivo, coloquial, vital, permanente.” (p. 118). Y en ella, al margen de eventuales nostalgias y deseos de perdición, la escritura breve, el interés por la esencia, el sumergirse en el origen, el penetrar en la profundidad de las cosas, son distintas posibilidades de un mismo y continuo retorno.

## Bibliografía

ANDRADI, Esther (1997). *Come, este es mi cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.

ANDRADI, Esther (1998). May Ayim. Introducción y aproximación al español de Esther Andradi. *Feminaria literaria*, año VIII (14), pp. 75-78.

ANDRADI, Esther (2003). *Sobre Vivientes. Miniaturas*. Zúrich: teamart Verlag.

ANDRADI, Esther (2010). *Vivir en otra lengua. Literatura latinoamericana escrita en Europa*. España: Alcalá Grupo Editorial.

ANDRADI, Esther (2013). La palabra viajada. *Humboldt*, (159), 56-58.

ANDRADI, Esther (2014). Lo pequeño es grandioso. Breve acercamiento personal al cuarto género narrativo. *Confluencia*, 29(2), 202-206.

ANDRADI, Esther (2019). *Microcósmicas. Mikrokosmen*. Berlín: KLAKE Verlag.

ANDRADI, Esther (2019b). Berlín Blues: la lírica de May Ayim. *Damiselas en apuros*, 24 de octubre. Recuperado el 15/05/2023 de <http://www.damiselasenapuros.com.ar/2019/10/berlin-blues-la-lirica-de-may-ayim.html>

ARENDR, Hannah (2005). ¿Qué queda? Queda la lengua materna. Conversación con Günther Gaus. En *Ensayos de comprensión 1930-195* (p. 17-40). Trad. A. Serrano de Haro. Madrid: Caparrós Editores.

CANEPA, Gina (2005). Esther Andradi y la literatura transgenérica, una entrevista. *Confluencia*, 20(2), 203-211.

CHEJFEC, Sergio (2017). La música de las anomalías. En *El visitante* (p. 127-140). Buenos Aires: Excursiones.

CUOMO, Joseph (2007). A conversation with W.G. Sebald. En SCHWARTZ, Lynne Sharon (ed.), *The Emergence of Memory. Conversations with W.G. Sebald* (p. 122-156). Nueva York: Seven Stories Press, 2007.

ETTE, Ottmar (2009). Perspectivas de la nanofilología. *Iberoamericana*, 9(36), 109-126.

ETTE, Ottmar (2012). Mobile Mappings y las literaturas sin residencia fija. Perspectivas de una poética del movimiento para el hispanismo. En ORTEGA, Julio (ed.), *Nuevos hispanismos: Para una crítica del lenguaje dominante* (p. 15-34). Frankfurt-Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

ETTE, Ottmar (2019). A propósito de *Microcósmicas* de Esther Andradi. En ANDRADI, Esther, *Microcósmicas. Mikrokosmen* (p. 119-123). Berlín: KLAKE Verlag.

HABER, Laura (2017). Una permanente confrontación. Entrevista a Esther Andradi. *Goethe-Institut Kolumbien*, abril. Recuperado el 15/05/2023 de <https://www.goethe.de/ins/co/es/kul/mag/20964571.html>

MOLLOY, Sylvia (2015). Dislocación e intemperie: el viaje de vuelta. *Caracol*, (10), p. 21-36.

SAER, Juan José (2004). La selva espesa de lo real. En *El concepto de ficción* (p. 259-263). Buenos Aires: Seix Barral.

---

**Maya González Roux** realizó su doctorado en Estudios Hispanoamericanos en la Universidad de París. Es miembro actual en la carrera del investigador de CONICET y docente de las Maestrías de Literaturas Comparadas (Universidad Católica Argentina) y de Literaturas Extranjeras y Literaturas Comparadas (Universidad de Buenos Aires). Ha dictado cursos sobre literatura latinoamericana y comparada en España y Francia, además de dedicarse a la traducción literaria. Sus intereses de investigación se centran en la migración, con especial atención a los problemas de la traducción y a la recuperación de la memoria.



## “Cargar con el peso de algo que ni siquiera viviste”. Un estudio del efecto exiliar en el vínculo madre-hija en las novelas argenmex *Conjunto vacío* y *Los eufemismos*

*“Carrying the Weight of Something through which you Didn’t Live”: A Study of the Effect of Exile on the Mother-Daughter Bond in the Argenmex Novels *Conjunto vacío* and *Los eufemismos**

**Silvana Mercedes Casali**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina  
[silvana.m.casali@gmail.com](mailto:silvana.m.casali@gmail.com)

### Resumen

El presente trabajo analiza las novelas *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci, y *Los eufemismos*, de Ana Negri, escritoras nacidas en México en la década del 80 tras el exilio de sus padres argentinos debido al terrorismo de estado. Enmarcadas en la serie de las voces de hijos/as de la generación de militancia setentista, ambas autoras exponen las formas en que los efectos de la migración forzada continúan operando en el presente de sus madres como también en sus propias vidas, toda vez que la comunicación con ellas –y con sus pasados– resulta casi siempre una tarea infructuosa. Si bien estas novelas abordan uno de los vínculos más significativos de la especie como es la relación madre-hija, nos proponemos demostrar que leídas a la luz del concepto de “exilio heredado” (Lojo, 2010) ambas narraciones dan cuenta

de las dificultades subjetivas que afectan todavía a las sobrevivientes de la última dictadura militar, así como evidenciar las maneras en que esto repercute en sus hijas, aun cuando hayan nacido en territorio de acogida, esto es, a salvo.

**Palabras clave:** exilio heredado; *Conjunto vacío*; *Los eufemismos*; argenmex; relación madre-hija

### **Abstract**

The present work analyzes the novels *Conjunto vacío*, by Verónica Gerber Bicecci, and *Los eufemismos*, by Ana Negri, writers born in Mexico in the 1980s after the exile of their Argentine parents due to state terrorism. Framed by the series of the voices of children of the seventies' militant generation, both authors expose how the effects of forced migration continue to operate in the present of their mothers as well as in their own lives, since the communication with them—and with their past—is almost always a fruitless task. Although these novels address one of the most significant ties of the genre, such as the mother-daughter relationship, we argue that, read in light of the concept of “inherited exile” (Lojo, 2010), both narratives account for the subjective difficulties that still affect the survivors of the last military dictatorship, and we show some of the ways in which this affects their daughters, even when they were born safe, in a host territory.

**Keywords:** inherited exile; *Conjunto vacío*; *Los eufemismos*; argenmex literature; mother-daughter relationships.

## **Heredarán el (sentimiento de) exilio**

En las últimas dos décadas, la emergencia de narrativas artísticas y de estudios académicos interdisciplinarios ha contribuido a visibilizar el exilio producto de la violencia política e institucional ejercida durante el tercer peronismo y, más tarde, por la última dictadura militar argentina (1976-1983) en tanto categoría analítica de relevancia dentro del campo de las memorias del pasado reciente, elemento que produjo una re-jerarquización del lugar ocupado por sus protagonistas, los exiliados, habitualmente relegados dentro

del universo de víctimas directas de la represión.<sup>1</sup> Según los expertos (de Diego, 2000; Franco, 2008; Yankelevich, 2010; Bernetti y Giardinelli, 2014, entre otros), el exilio resulta una vivencia problemática en tanto en muchos casos quienes lograron escapar de Argentina para salvar sus vidas y las de sus familias fueron juzgados alternativamente de “privilegiados”, “egoístas” o “traidores a la causa” –si se trataba de militantes–, sumado a que, con no menos frecuencia, sus regresos se evaluaban con recelo. Así, los interrogantes *por qué se fueron* y *para qué volvieron* obvian el alcance de la violencia institucional detrás de la decisión de quienes se exiliaron, determinación que sólo superficialmente puede ser considerada meramente personal, a condición de dejar de lado el carácter “inseparable” del exilio respecto del terrorismo estatal (Franco, 2008, p. 42).<sup>2</sup>

En este sentido, “la emigración representó una ruptura profunda de la experiencia vital” (Franco, 2008, p. 289) y, en el caso de los hijos de emigrados políticos, se presenta como un rasgo identitario, “como articulación sustantiva de la vida, como ubicación fundadora de la existencia” (Lojo, 2010) que, en muchos casos, al igual que les sucede a sus padres, se

---

<sup>1</sup> Entre los motivos que explican la dilación en la consideración del tópico exiliar mencionamos la construcción discursiva que la dictadura realizó sobre los exiliados –“campaña antiargentina”– y la falta de políticas tendientes a recibirlos una vez recuperada la democracia, elemento que comienza a revertirse a mediados de los 90 (Yankelevich, 2010, p. 17-18).

<sup>2</sup> “Ah, qué vivos, ahora que pasó todo vuelven” (Ulanovsky, 2018, p. 40). Al respecto, esto podía ser interpretado en dos sentidos: “o bien por qué volviste a este país con su altísima inestabilidad política; o bien por qué -mejor- no te quedaste donde estabas” (de Diego, 2000). Por otro lado, *para qué volver* podía devenir en la corroboración de que la vida vivida antes del exilio era imposible o, simplemente, encontraba el justificativo en la respuesta “*para morir donde nacimos*” (Ulanovsky, 2018, p. 25).

manifiesta en los silencios, en las dificultades para nombrar y dar forma a aquellas experiencias vividas o reconstruidas a partir de testimonios familiares. Un síntoma del tiempo necesario para posicionar al exilio en un lugar de relevancia ha sido la creación de la agrupación Hijas e Hijos del Exilio en 2006, dos décadas después de creada Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.). De este modo, antes que hablar de “hijos de” –hecho que supondría subordinar sus concepciones a las de sus progenitores–, empleamos la denominación *exiliados hijos* (Lojo, 2010; Alberione, 2018) ya que como “acontecimiento político” (Meloni González, 2019b, p. 181) el exilio condicionó *también* la mirada de los hijos, aun habiendo nacido en el país de acogida.

Como sabemos, difícilmente alguna de las producciones que integran la “literatura de hijos” pueda ser leída por fuera de los marcos que direccionan las interpretaciones hacia la biografía de sus autores para establecer así el grado de correspondencia con sus narradores. Las novelas que hemos seleccionado como estudios de caso no son la excepción; no obstante, será suficiente con decir que la autora de la novela *Conjunto vacío* (2021), Verónica Gerber Bicecci, la artista visual que escribe –tal como se define– y la de *Los eufemismos* (2022), la escritora y editora Ana Negri, son hijas de argentinos nacidas en el país de refugio de sus padres, México, en 1981 y 1983 respectivamente y que ingresan a la nueva narrativa latinoamericana con ficciones que evidencian los modos en

que el destierro afecta todavía el vínculo madre-hija, al punto de volverlo frágil.<sup>3</sup>

En sus universos literarios, ambas autoras coinciden en narrar el momento vital de “Verónica” y “Clara”, dos mujeres jóvenes-adultas que, separadas de sus parejas, regresan al seno materno, pero no encuentran allí contención posible en tanto las propias madres están emocionalmente desarmadas. Analizaremos entonces de qué formas el exilio ha afectado a los personajes de las madres de las protagonistas, y de qué maneras estas últimas intentan vincularse con ellas. Así, estamos ante un “exilio heredado” (Lojo, 2010) en tanto las consecuencias de la migración forzada continúan operando no sólo en las subjetividades de estas madres que han experimentado de primera mano la huida del país de origen sino también en las de las propias hijas protagonistas, quienes manifiestan ciertas dificultades para comunicarse con sus madres, sus padres y sus parejas.

Al respecto, las producciones artísticas resultan atractivos microcosmos en los que observar discursos e imágenes que permanecen en estado de latencia en una sociedad y en una formación generacional o intelectual específica, aquellas inminencias que no terminan de ser del todo dichas en el habla social. En este sentido, el estudio de la “literatura de hijos”, como se conoce en Argentina a la serie de novelas, diarios y libros de cuentos biográficos y (auto)ficcionales producida por

---

<sup>3</sup> Si bien *Conjunto vacío* y *Los eufemismos* son sus primeras novelas, las autoras ya habían publicado otros textos entre los cuales mencionamos el libro *Mudanza*, en el caso de Gerber Bicecci –publicado en 2010–, y la participación en la antología *Mexicanas II* en el de Negri (2022), además de publicaciones y colaboraciones en revistas.



hijos biológicos y *simbólicos* de la generación de militancia setentista (Logie, 2015), permite la detección y formulación de interrogantes que interpelan no sólo a los afectados directos o al autor de una obra, sino a una comunidad en un tiempo determinado.

En esta dirección, examinaremos las similitudes y diferencias que presentan ambas ficciones constituidas en torno a la precariedad que produce el exilio. Nos interesan especialmente las formas de abordar las consecuencias emocionales de la migración forzada en las subjetividades de las protagonistas y de sus madres, caracterizar esos vínculos. Buscamos demostrar, entonces, de qué maneras estas hijas se ven afectadas por el exilio, elemento que matiza la consideración acerca de que los hijos argentinos que atravesaron buena parte de su infancia en México o que directamente nacieron allí –como es el caso de las narradoras construidas por Gerber Bicecci y Negri– lograron escapar al sentimiento de exilio “en un país que no les era del todo propio, junto con las sombras del país que les había sido arrebatado *más a sus mayores que a ellos mismos*” (Bernetti y Giardinelli, 2014, p. 173, el subrayado es nuestro), o que incluso “no les pesaba historia argentina alguna” (Ulanovsky, 2018, p. 24).

Iniciemos señalando que aquello que comparten los personajes de las madres de las protagonistas de *Conjunto vacío* y *Los eufemismos* es un acontecimiento político que en el pasado ha atravesado sus vidas y que continúa operando en el presente, hecho que provoca que comiencen a comportarse de manera extraña. En simultáneo, el conocimiento de las razones y la dimensión de sus alcances resultan para las protagonistas-hijas casi imposible. En el primer caso, de un

momento para el otro la madre de Verónica “desaparece” pero no en el sentido que esta palabra asume en Argentina, ya que sucede dos décadas después de atravesada la dictadura. La madre se convierte en una presencia fantasmal que progresivamente pierde entidad: tanto Verónica como su hermano dejan de verla.<sup>4</sup> En el segundo caso, de manera paulatina, la madre de Clara comienza a manifestar sentirse amenazada y con miedo, hasta que su hija recibe un llamado que la alerta sobre un comportamiento fuera de lo habitual.

Si convenimos en que la desaparición es una “nueva forma de exilio” establecida por el régimen dictatorial en los 70 (Plot, 2011), nuestra hipótesis pretende considerar al exilio como una desaparición metafórica que afecta la subjetividad de las sobrevivientes, quienes en los casos de estas dos novelas pierden la cordura, y también, aunque de otro modo, el de las protagonistas, hijas que intentan y no pueden comprender cabalmente los alcances subterráneos en que opera el destierro. Entonces, en el trayecto y con estrategias diferentes, las protagonistas reparan en los síntomas de sus madres y en los propios y elaboran un relato que da cuenta de las conexiones entre un pasado traumático debido a la huida forzada –aun cuando se ha salvado la propia vida, se ha formado una familia y se cuenta con una profesión–, un hecho que actualiza el malestar en el presente y, por último, el intento de reconstrucción de los restos de cara hacia el futuro,

---

<sup>4</sup> Al respecto, dice Verónica: “A veces también hemos pensado que la historia de Mamá(M) tendría más sentido si pudiéramos ir a un lugar como la Plaza de Mayo a exigir que nos la devuelvan, a preguntar: ¿Dónde estás? Pero es absurdo porque *no desapareció como los demás, ¿o sí?* Es absurdo porque, si mi Hermano(H) y Yo(Y) pudiéramos reclamarla ahí, no habríamos nacido” (Gerber Bicecci, 2021, p. 103, el subrayado es nuestro).

un tiempo que necesariamente deberá tener en cuenta el desajuste que ha provocado un exilio no experimentado directamente y, sin embargo, heredado.

### **Verónica y Clara, hijas de fantasmas**

Dedicada a su madre, *Los eufemismos* se divide en cinco capítulos titulados “Todo cae”, “Migraña”, “Ser clara”, “Cenizas” y “Borrarse”. Narrada en estilo indirecto libre, esta novela comienza con la reflexión de “Clara”, de 30 años, mirando por el balcón de su departamento en Ciudad de México. Su madre le ha regalado un reloj.<sup>5</sup> Enseguida la imposibilidad de ver las Torres de Mixcoac le recuerda a su “tío” Luis, un compañero de militancia de sus padres que vivía en esas torres y que no soportó el exilio: “El rengo se mató por boludo, acá lo tenía todo, pero no se bancó su historia”, recuerda Clara la explicación de su padre (Negri, 2022, p. 14). La familia biológica, en cambio y como suele suceder en estos casos, es una idea lejana, apenas materializada en voces telefónicas y tarjetas postales para los cumpleaños. Por su parte, en el *conjunto vacío* que es la familia de “Verónica” nadie habla del pasado (Gerber Bicecci, 2021, p. 32) y por eso termina entendiendo más del exilio de una escritora cuyo archivo debe ordenar que el de sus propios padres (p. 118), quienes también parecen tener un pasado de militancia: “Mamá(M) le decía Lito a papá, de cariño. Alguna vez la escuché decir que ese era su nombre de revolucionario. Luego papá dijo que él no fue revolucionario y que no tenía nombre

---

<sup>5</sup> Consideramos que el desorden temporal es clave en la novela de Gerber Bicecci, dimensión que analizamos en un artículo actualmente en prensa.

secreto, que solamente repartía volantes en las fábricas” (p. 32).

Como la mayor parte de la población exiliada, es posible inferir que los personajes de las madres de las protagonistas forman parte de una clase media con alto nivel educativo para la cual la salida del país resultó una posibilidad concreta, pues se contaba con “una serie de *capitales sociales y culturales* diversos” (Franco, 2008 p. 58; Yankelevich, 2010, p. 46-49; Bernetti y Giardinelli, 2014, p. 34). Tanto la madre de Verónica como la de Clara son profesionales de la psicología y cuando sus hijas eran niñas las llevaban a sus trabajos con ellas.<sup>6</sup> En el caso de Clara, recuerda que su madre trabajaba todo el tiempo, “casi nunca estaba; vivía metida en el consultorio” (Negri, 2022, p. 16). Sin embargo, los fines de semana salían juntas a pasear, momento en que la hija reprimía su deseo de columpiarse en la plaza para ir a la librería del “tío” Luis donde perdía otra vez la atención y el contacto físico con su madre, quien se sumergía en la lectura. Estos recuerdos aparecen en la madre en el presente, teñidos de un sentimiento de culpa por no haber pasado más tiempo con su hija, acaso uno de los

---

<sup>6</sup> La psicología fue un campo al que los exiliados argentinos en México contribuyeron (Yankelevich, 2010, p. 36 y 123). En relación a esto, no podríamos decir que el extrañamiento que comienzan a padecer las madres de las protagonistas esté relacionado con haber sufrido “precariedad laboral y descalificación profesional”, como el caso de algunos exiliados en una primera etapa en Francia (Franco, 2008, p. 65). Al respecto, la madre de Clara “era capaz de no comer para no perder tiempo de estudio en cocinar” (Negri, 2022, p. 112); no obstante, la situación económica familiar no parece haber sido sencilla: sus padres vendían juguetes pedagógicos casa por casa para sumar al ingreso (p. 78), dando cuenta de que el de México “fue mayoritariamente un exilio de clase media de muy pocos recursos” (Bernetti y Giardinelli, 2014, p. 65).

motivos del dolor y el extrañamiento que comienza a padecer.<sup>7</sup> En el caso de Verónica, recuerda cuando su madre la llevaba a la Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de México:

Me gustaba leer las cosas que ella, más tarde, escribía en el pizarrón, aunque por supuesto no entendía nada. Sus clases eran sobre psicoanálisis. (...) Cuando en la escuela me preguntaban de qué era maestra mi Mamá(M) les decía que daba clases sobre fantasmas”, aunque no cualquier fantasma, sino sobre esos que “vienen del pasado”. (Gerber Bicecci, 2021, p. 121-124)

Al respecto, es posible interpretar los fantasmas que perturban a estas madres exiliadas como metáforas de “la memoria traumática” y de “los sueños defraudados y perdidos” con los que cargan los sobrevivientes, mientras que a su vez las protagonistas traerían “el recuerdo de los traumas y las cicatrices que se ocultan bajo el confort presente, y las comodidades del progreso y el consumo” (Lojo, 2010).

Conforme avanza el extrañamiento, las hijas evidencian la pérdida de esos mismos capitales que seguramente fueron de gran utilidad para sus madres al arribar a México, y que ahora se descomponen con el desmejoramiento de la salud psíquica, efecto demorado del exilio. Sucede que cuando los emigrados

---

<sup>7</sup> El sentimiento de culpa resulta usual en los exiliados, especialmente en los militantes entre los cuales existió “toda una construcción de sentidos condenatorios sobre el acto de exiliarse” (Franco, 2008, p. 53), como la culpa por intentar “pasarlo un poco mejor” (Ulanovsky, 2018, p. 147). También Bernetti y Giardinelli (2014) identifican esta emoción, pero advierten cierta disolución en el momento en que se comprueba la derrota del proyecto revolucionario y surge “la certeza de haber elegido una actitud preservadora de la vida” (p. 58). En otros casos, esa certeza no evitaba “la culpa de no estar allí” (Ulanovsky, 2018, p. 70).

arribaban al exilio, podían integrarse a grupos de militancia o relacionarse con compañeros de estudio, de trabajo o de ocio, de manera de socializar por fuera del núcleo íntimo con el cual habían llegado o, por el contrario, negarse a conocer nuevas personas –porque se tenía la esperanza de regresar pronto, o por temor, entre tantas otras razones– y remitirse al mundo de lo familiar.<sup>8</sup> Lo que se observa en las madres de *Conjunto vacío* y *Los eufemismos* es que, al menos en el presente en el que manifiestan sus padecimientos de forma aguda, no hay lazos de sociabilidad con otras personas a excepción del contacto esporádico con sus hijas: son mujeres que se encuentran solas, aisladas de cualquier iniciativa colectiva. Intuimos que experimentan “una soledad muy particular”, no la que es propia a “toda existencia humana” sino la del exilio, que resulta “más honda, más densa y, a veces, devastadora”, a la manera de un “desamparo” (González de Oleaga, 2019a, p. 9). Además, ambas madres se han divorciado de los padres de las narradoras; personajes secundarios desinteresados por sus ex esposas,<sup>9</sup> tampoco cultivan una relación significativa con sus

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, en el caso francés, mientras los “hogares colectivos” (“foyers”) resultaron “un verdadero ámbito de contención” otros emigrados “se negaron al sistema de vida colectiva” (Franco, 2008, p. 62).

<sup>9</sup> Hecho que matiza la impresión de fortalecimiento de las parejas exiliadas (Bernetti y Giardinelli, 2014, p. 175-178). La madre de Clara conoció a su padre en México, luego de separarse del primer marido, militante de una organización con la que ella colaboraba y por la que debió pasar a la clandestinidad, mientras que los padres de Verónica se exiliaron juntos desde Argentina.

hijas,<sup>10</sup> quienes se convierten en madres de sus madres.<sup>11</sup> Existen en este sentido reproches no tan velados a sus padres:

Papá tardó muchos años en darse cuenta de que Mamá(M) no estaba. A veces no estoy completamente segura de si se enteró, ellos no se dirigían la palabra desde el divorcio (o tal vez él es mucho mejor que nosotros actuando como si no pasara nada). (Gerber Bicecci, 2021, p. 19)

¿Sabés lo que me hubiera gustado estar más tiempo con vos? (...) Pero no podía porque tenía que trabajar, yo no quería despegarme de vos (...) Esa parte del monólogo Clara la detesta (...) Sabe que lo que sigue es el detalle de las muchas ocasiones en las que su papá pasó por encima de su madre para apoyar, por ejemplo, una decisión médica en contra de lo que ella opinaba. (Negri, 2022, p. 120-121)

Al decir de Jelin (2020), existen ciertas experiencias del pasado “que no pueden ser integradas narrativamente, a las que no se les puede dar sentido”; el problema es que ese inconveniente “coexiste con su presencia persistente y su manifestación en

---

<sup>10</sup> En su adolescencia, Clara quiere dejar de vivir con su madre para irse con su padre, pero éste le responde con la oferta de vivir sola. Así, siente que su padre no puede ver cómo es realmente: “le entristecía que, una vez más, la mirada de su padre le borraba del cuerpo relieves y oquedades para dejarla convertida en una superficie chata contra la cual proyectar sus propias figuraciones, que no la viera a ella, sino a un ideal de mujer de treinta años que él se había construido por medio de quién sabe qué presunciones” (Negri, 2022, p. 59), aunque sí le ha transmitido conocimientos concretos como “el plano de Buenos Aires, las rutas de los colectivos y la lista de los principales billares, cafés y pizzerías” (p. 60).

<sup>11</sup> Elemento más notorio en *Los eufemismos* que en *Conjunto vacío*, por ejemplo, cada vez que Clara reprende a su madre: “Es a ti a la que le hace falta saber en qué tiempo vives (...) eres incapaz de poner orden en tu vida por tú sola” (Negri, 2022, p. 25-34), lo que a su vez deja en evidencia que su madre efectivamente vive en otro tiempo.

síntomas, lo que indica la presencia de lo traumático” (p. 346). No obstante, es necesario pensar estas soledades maternas más allá de la concepción individual del trauma, leerlas en un sentido social y principalmente “transgeneracional” (Centro de Salud Mental y Derechos Humanos, 2009), en tanto consecuencias del accionar del terrorismo estatal que persisten en la percepción que de ese período tienen las hijas, su generación y, en menor medida, el resto de la comunidad, lo que evidencia la “dimensión política” del exilio (Jensen, 2011, p. 5). Al respecto, Verónica dirá: “Nunca he estado más sola que cuando desapareció mamá” (Gerber Bicecci, 2021, p. 142). Si convenimos en la “inmensa distancia” existente “entre quienes venían de una experiencia política intensa en la Argentina y quienes no” (Franco, 2008, p. 68), ya que para los primeros tanto la decisión de emigrar como la integración en el exilio podía ser interpretado como traición, es posible inferir que estas madres padecen algunos de los sentimientos que integran la constelación de estigmas sociales relacionados. Por ejemplo, una vez concluida la dictadura, ¿deseaban estas mujeres regresar a Argentina?<sup>12</sup> Quizás intentaron retornar y no lograron readaptarse: una pista de esta posibilidad aparece cuando la madre de la protagonista de *Los eufemismos* regresa del exilio en 1989 y descubre que su propia madre les ha dicho a sus hermanas que ella “era narcotraficante”; de vuelta en México, “Clara había percibido una congocha en el rostro de su madre que la acompañó día y noche, hasta formar parte de su semblante habitual” (Negri, 2022, p. 103-104).<sup>13</sup> ¿De qué

---

<sup>12</sup> “El deseo de regresar al país lo antes posible y la percepción de que el exilio será breve son habituales en la mayoría de los emigrados políticos de cualquier origen” (Franco, 2008, p. 60).

<sup>13</sup> “La vuelta al país de origen no deja de ser una reemigración, con sus costos afectivos y sus dificultades concretas, y por eso muchos lo califican como un



maneras estas madres se vieron afectadas al tener que sostener una vida social una vez divorciadas, con la consciencia de que el exilio no era ya una situación pasajera, o, por el contrario, tras descubrir que efectivamente se habían adaptado, venciendo sus resistencias si es que las tenían?<sup>14</sup> ¿Y cómo elaboraron la derrota a lo largo de los 80, en el marco de una gradual despolitización, cuando además se convirtieron en madres lejos de su suelo?<sup>15</sup> Al respecto, mientras la madre de *Los eufemismos* sostiene un discurso todavía encendido, como si hubiera permanecido anclada en el tiempo, para Verónica, en *Conjunto vacío*, parece imposible saber hasta qué punto su madre participó de la lucha setentista, ya que parece no haber dejado rastros de esa militancia y desconoce cómo preguntárselo a su padre (Gerber Bicecci, 2021, p. 151). Ese silencio representa “la imposibilidad de elaborar un pasado percibido, en el exilio e incluso antes, como la derrota de un proyecto político en el que se perdió la vida de mucha gente” (Franco, 2008, p. 302). Más que falta de palabras, se trata de

---

‘segundo exilio’. Sin embargo, muchos emigrados agregan a esas dificultades ‘las ausencias’: algunos se encontraron con que ya no estaban los amigos ni los compañeros y no quedaba nada del proyecto político ni de su vida previa (...) Pero hay otro elemento central en las dificultades del retorno: la estigmatización y el rechazo por haberse ido que muchos experimentaron al volver, por razones laborales y por las imágenes negativas sobre el exilio” (Franco, 2008, p. 275).

<sup>14</sup> Si la decisión de irse no fue tal porque emigrar podía ser la única forma de salvarse, la de regresar pudo haber generado angustia en tanto dependía enteramente de ellas: “La decisión no era sencilla y las diferencias atravesaron amistades, familias y parejas. Volver o quedarse era una decisión, como lo había sido irse en el caso de muchos, pero ahora podía ser tomada con la libertad que no había existido antes” (Franco, 2008, p. 270).

<sup>15</sup> Etapa en la que se produce el “desplazamiento” del lenguaje militante al del discurso humanístico (Franco, 2008, p. 114).

“una presencia muy fuerte de algo no dicho” (González de Oleaga, 2019a, p. 17).

De este modo el silencio por la derrota se acusa en el lenguaje y en los propios cuerpos maternos: cuando su madre sale de la ducha, la imagen de su envejecimiento (“Está decrepita, piensa”) le recuerda a Clara “el horror del que su madre solía hablarle (...) luego de ver alguna película crudísima sobre el genocidio armenio o judío” (Negri, 2022, p. 20). La hija prefiere no verla en esa situación, y sin embargo recuerda cómo en el terremoto que sufrió México en 1985, madre e hija fueron un “cuerpo indiferenciado” (p. 21).<sup>16</sup> Ahora bien, ¿qué es eso que les ha sucedido a estas madres y que no se puede definir más que mediante eufemismos o en el espacio aproximativo que conforma un diagrama de Venn?

### **Un antes y un después: recuerdo, relámpago, instante, peligro**

“Pero también me provoca un poco de nostalgia aquella edad lejana en que el máximo miedo era provocado por manchas fantasmales que uno mismo creaba. Los motivos adultos, o quizá las excusas adultas de los miedos que vienen después, no son fantasmales, sino insoportablemente reales”

Mario Benedetti. *Primavera con una esquina rota*

Como adelantamos al comienzo, en ambas novelas existe un momento en que las madres dejan de actuar normalmente y comienzan a romper los lazos con el mundo exterior. En el caso de *Conjunto vacío*, un día Verónica y su hermano dejan de ver

---

<sup>16</sup> Elemento que habla de la “mutabilidad de los destierros” (Jensen, 2011, p. 2).

a su madre (Gerber Bicecci, 2021, p. 11). En *Los eufemismos*, cuando muere la perra, Clara asegura que con ella “se iba a fugar el último soplo de fuerza que había mantenido a su madre mirando hacia afuera” (Negri, 2022, p. 32). Según Franco (2008),

para los emigrados irse significó tener que (re)construirse desde la pérdida de una imagen y una proyección de sí mismos hechas en un tiempo y espacio que en el nuevo contexto ya no existían ni podían recuperarse. En ese sentido, la emigración forzada pudo constituir un traumatismo que, muchas veces, se sumaba a otros previos, y eso exigió un auténtico *trabajo de duelo*. (p. 71)

Es sabido que el exilio genera efectos en las subjetividades de los exiliados y en las del grupo familiar al punto de provocar enfermedades mentales que lo actualizan.<sup>17</sup> En este sentido, “la depresión es el cuadro que más claramente se asocia a la situación del exilio” (Roussos, 2011, p. 224; Bernetti y Giardinelli, 2014, p. 58). En *Conjunto vacío*, dos días antes de que Verónica cumpla quince años, en el invierno mexicano de 1995, su madre les dice a ella y a su hermano que no asistan al colegio, “que era mejor quedarse en casa”:

Mamá(M) empieza a hablar de los árboles del parque. Dice que en las cortezas se ven rostros. Que todos esos rostros miran hacia la casa. Que todos esos rostros nos miran. Nos ordena dejar de regar las plantas. Si algo llegara a pasarme,

---

<sup>17</sup> Desde un enfoque psicosocial en el que no nos adentraremos, se advierte que los síntomas de depresión y ansiedad ocasionados por el exilio pueden estar seguidos del “padecimiento de una enfermedad mental con sus consecuencias de aislamiento, que en un punto no hacen más que reeditar la pérdida de su lugar de origen” (Roussos, 2011, p. 219).

dice. (...) después ya no logramos entender qué dice.  
(Gerber Bicecci, 2021, p. 15-16)

Luego de esta escena en que se advierte un estado de delirio, la madre comienza a difuminarse y sus hijos dejan de verla, como si estuviera desaparecida (p. 16-17):

Las puertas de la casa se llenaron de cerrojos. Las ventanas se cubrieron de loneta negra. Así estábamos a salvo de quién sabe qué. ¿Has visto a Mamá(M)? No. ¿Tú? (...) Desde afuera el búnker es sólido, infranqueable. Adentro se vuelve cada vez más inestable e impredecible. Ayer me pareció verla, le digo a mi Hermano(H)... Pero no. No sabemos dónde está.  
(p. 23)

Un segundo momento de quiebre es cuando a la madre se le cae una taza de café con la leyenda "STILL PERFECT AFTER 40" que estalla en pedazos, al igual que metafóricamente lo hace la presencia materna en la casa (p. 24). En el caso de la madre de Clara, también identificamos un momento bisagra, pero como resultado de una sumatoria de situaciones extrañas. Un día, todavía estando en pareja, Clara recibe un llamado de la universidad donde trabaja su madre, lo que da inicio a la utilización de los eufemismos: "Su mamá llegó hace un par de horas y... *está muy nerviosa*" (Negri, 2022, p. 18). Cuando arriba al lugar, descubre que esto significa que su madre está escondida debajo de un escritorio en un salón:

Llamé a una patrulla, hija, llamé a una patrulla rápido, pedí refuerzos. (...) La mirada de su madre parecía atravesarla hasta el hueso occipital e incluso llegar mucho más allá de ella, aunque tal vez la distancia que Clara percibió en esos ojos se debía a la profundidad con que su madre se había adentrado en sí misma. (p. 77)

A partir de ese momento, “la fisura que de a poco se había ido abriendo frente a ella alcanzaría a trazar la brecha que ahora dividía su cronología en un antes y un después” (p. 18-19), y allí su hija comienza a advertir que su madre está abandonada, con olvidos, sin dientes, con menos visión. A diferencia de la madre de Verónica de la cual no sabemos demasiado, la de Clara ya tenía un “habitual paso introspectivo” (p. 23), lloraba diariamente y no dormía bien porque creía que la vigilaban con cámaras en su propia casa, que le robaban sus pertenencias, que le intervenían el teléfono e incluso el consultorio (p. 98), indicios de que “cada vez avanzaría más hacia adentro” (p. 24), sumida “en largos estados de letargo durante los cuales fijaba la mirada en algún punto sobre el suelo” (p. 28).

Al respecto, resulta significativo que la madre de Clara sienta inseguridad en su propia casa y que ella se sintiera incómoda en el departamento que compartía con su ex: “El lugar mutaba, se ampliaba y se reducía de formas extrañas”, como un “laberinto” (Negri, 2022, p. 67-68).

Según González de Oleaga, la casa es el “significante precioso para un desterrado” (2019b, p. 36), sinónimo de “refugio frente a las amenazas que vienen de afuera” (2019c, p. 72).<sup>18</sup> Sin embargo, también puede suceder que

cuando el individuo se exilia (o lo exilian), junto a él marchan los fantasmas a los cuales la civilización no ofrece lugar, ni habitación, ni espacio. El espacio del exiliado es un espacio marginal, pero vitalmente inquieto; un espacio fantasmal” (Beresňak, 2011, p. 186).

---

<sup>18</sup> Amenaza por la cual le ha regalado su reloj a su hija: “No puedo tener mis cosas, no me dejan tranquila” (Negri, 2022, p. 25).

Así, la madre de Verónica está y no está en el “búnker” en donde “las cosas se cambian de lugar” (Gerber Bicecci, 2021, p. 138); hay ruidos, la gata ronronea a alguien, pero sus hijos no pueden verla; a la manera de un oxímoron, su madre *está ausente*. En el caso de Clara, allí donde su madre se siente amenazada, ella ve descuido y desmemoria:

¿Qué habrá sido de ese broche [de pelo]? No pregunta; ya no pregunta nunca nada acerca de las pérdidas de su madre porque la respuesta siempre es la misma: ‘Esa vieja de mierda, hija, no sabés todo lo que me robó’. Quién sabe cuántas cosas no habrá regalado en un momento imprevisto de desprendimiento del que ya no se acuerda, y cuántas otras no se le habrán ido por el escusado, como pasó con su dentadura postiza. (Negri, 2022, p. 96)

Esta “batalla silenciosa” que dan ambas madres, para Clara “no tiene ni pies ni cabeza” (p. 99). Recordemos, sin embargo, que el discurso militar calificaba a los exiliados como “‘subversivos en el exterior’ y ‘terroristas’ (...) un *otro amenazante* que legitimaba el poder de quien se arrogaba el derecho y la obligación de defender la ‘Patria amenazada’” (Franco, 2008, p. 118-119). Es en este sentido que resulta explicable la paranoia en el país de refugio, hecho que incluso encuentra asidero en “la (posible) existencia de colaboración civil con los militares, aun en el exterior” (p. 216). “Esa sensación, que los antiguos emigrados no dudan en calificar de ‘sentimiento paranoico’, se instaló entre los círculos de militantes exiliados (...) se nutrió de las enormes secuelas del miedo que la represión había dejado” (p. 226). En el caso de *Los eufemismos*, las ideas persecutorias se relacionan con la violencia: “Que me roben cuando no estoy es una cosa... –fuma– pero mirá si vuelven a mandar comandos a mi casa” (Negri, 2022, p. 110). Casualmente, la palabra “comandos” actualiza el pasado en

tanto comienza a tener efecto sobre su madre “poco antes de que empezaran los eufemismos”, cuando el presidente mexicano Felipe Calderón (2006-2012) “iniciara la guerra contra el narcotráfico” (p. 110):<sup>19</sup>

Un comando, Claru, desplegaron todo un comando para agarrarme. Me habían venido a buscar y no me vieron, porque yo me quedé acá sentada pensando en mis cosas y se me olvidó prender la luz. Y cuando me estaba quedando dormida, llegaron un montón, hija, llegaron y caminaban por los techos, se brincaban de una casa a otra. (p. 113)

Ante el desconcierto de la hija, la madre la hace parte al preguntarle “¿no te acordás de dónde venimos? (...) Yo tengo una historia que pesa. Tanto pesa que treinta años y pico después no me pueden dejar en paz. (...) ¡Vos no viviste lo que yo viví!” (p. 114). Interpelada, Clara recuerda cuando en 1998 transcribía a computadora las declaraciones de sus padres para iniciar el juicio reparatorio, al decir de su madre, la forma en que el Estado se responsabilizara “de cómo me rompieron” (p. 115), un proceso judicial para el que “no estaba lista (...) no me sentía entera todavía” (p. 116-117). Esa *rotura* permanece todavía y se manifiesta veinte años después al vivir “con terror” (p. 117), al experimentar la sensación de haber perdido existencia pese a haber sobrevivido: “Yo dejé de existir, aunque no me agarraron, por un tiempo dejé de existir”, confiesa la madre de Clara, primero a causa de la clandestinidad forzada por los represores, ahora para sí misma

---

<sup>19</sup> Lo mismo podemos inferir de la coincidencia entre el momento en que la madre de Verónica “desaparece”, a mediados de los 90 (Gerber Bicecci, 2021), y la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional seguida de una serie de hechos políticos que pueden resultar significativos a los ojos de una militante setentista argentina.

(p. 119). La madre vuelve consciente el hecho de que el exilio alcanza también a su hija y por eso dice “lo que nos hicieron”, y agrega: “vos *tampoco* tendrías que estar acá” (p. 120, el subrayado es nuestro).

Resulta interesante que, a diferencia de Verónica quien no puede preguntar nada a su madre porque está “desaparecida”, Clara siente la “necesidad de verla desaparecer” de su departamento (p. 36).<sup>20</sup> En ese sentido, Clara acusa una sobreinformación del pasado materno:

Mamá... No repases, una y otra vez, lo peor de tu vida. Ya lo escribiste en tu testimonio, me has contado un montón de veces experiencias como éstas o por el estilo, hablas tanto del tema que terminas por vivirlo de nuevo (p. 119).<sup>21</sup>

No obstante, ambas madres han arribado a un estado de alienación y el causante es el exilio, forma de retraso de “las consecuencias de la dictadura” (Gerber Bicecci, 2021, p. 119), un “proceso de ruptura brutal” (Franco, 2008, p. 163) que actúa a destiempo y establece un punto de inflexión. ¿Qué había en la vida de las madres de Verónica y de Clara antes de tener que escapar de Argentina? ¿Y qué antes de convertirse en madres? ¿Cómo es recibir la noticia de la muerte de un padre viviendo en el exilio? La madre de Verónica dejó a sus padres en su Córdoba natal y allí quedaron detenidos en el

---

<sup>20</sup> Al parecer, la presencia de su madre la irrita, como cuando se justifica al llegar temprano a lo de su ex: “tanto pasarlo con mi mamá ya me alteró hasta la noción del tiempo” (Negri, 2022: 69); al contrario de cuando eran niñas, ni Verónica ni Clara encuentran “una forma de estar” con sus madres (p. 27).

<sup>21</sup> En el mismo sentido, cuando la madre le reclama que no la escucha, Clara responde: “El problema, precisamente, mi gran problema es que te escucho demasiado bien. Me llenas la cabeza y si no te detengo, me arrollas, me pasas por encima” (Negri, 2022, p. 123).



tiempo: las obras empezadas para construir el piso de arriba de su casa nunca continuaron; su propia madre –abuela de Verónica– ha abandonado el cuidado de su cuerpo y confunde a su nieta con su hija.<sup>22</sup> Clara recuerda a su abuela materna como una mujer alcohólica, fumadora y obesa (Negri, 2022, p. 102). Al respecto, según Lojo (2010) es común un sentimiento de “insuperable sensación de insuficiencia y despojo que acosa a los padres y los mantiene dolorosamente conectados con un centro remoto del que se hallan excluidos”, su patria. En esta línea, si el exilio permite dos interpretaciones, una literal y otra metafórica (de Diego, 2000, p. 433), en este caso podemos decir que además de *estar* en el exilio, estas madres *se sienten exiliadas*. Así, si “todo exilio encierra una paradoja” (Jensen, 2011, p. 3), la contracara de la salvación es la oscuridad, uno de los “impiadosos brazos del exilio” (Ulanovsky, 2018, p. 159) que ensombrece las subjetividades maternas y también las filiales:

esa eterna oscuridad de la que intentábamos huir seguía persiguiéndonos con sus siniestros sonidos: puertas cerradas de golpe, coches cuyos frenos eran capaces de conducirnos al corazón mismo del Averno, botas y pisadas que se acercaban a buscarnos, pasillos insondables que nunca nos dejaron de asediar. Las huellas del horror estaban presentes en nosotras, en nuestros cuerpos y sueños, y no nos han abandonado hasta el día de hoy. (Meloni González, 2019a, p. 109).

---

<sup>22</sup> Al decir de Ulanovsky (2018), para quien se exilia y su familia “los años tienen un valor cronológico distinto” (p. 173).

De este modo, las madres de *Conjunto vacío* y *Los eufemismos* están exiliadas de sí mismas.<sup>23</sup> Acaso el padecimiento –y su síntoma de retraimiento, dentro de la casa o bajo un escritorio– sea la respuesta posible a la pregunta “¿qué hago yo aquí?”, ante la toma de conciencia de que “hacer una vida es mucho más que ir quedándose y dejar que el tiempo pase” (Ulanovsky, 2018, p. 68-69). Se trata de la “dimensión emocional” del exilio (Franco, 2008, p. 66),<sup>24</sup> sensación que puede estar relacionada con el descubrimiento de que la vida pasa y de que al exiliado lo cotidiano “se le escapó de las manos para siempre” (Ulanovsky, 2018, p. 77). Lo que queremos decir es que quizás la nostalgia, “rasgo determinante del exilio” (Benedetti, 1985, p. 41), no sea ya por la época revolucionaria sino debido a *un exilio propio*, por el camino que esas mujeres emprendían de regreso a sus casas, esas que “solía[n] ser su[s] casa[s] antes de que la[s] desalojaran” (Negri, 2022, p. 96), ahora que están cerca de “morir de exilio” (Benedetti, 1982, p. 94).

### Lengua exiliada

Al igual que en los exilios argentinos del siglo XIX, la “salida de la patria se marca con una salida de la lengua” (Mizraje, 2011, p. 156). Mientras la madre de Clara habla con “atropellada verborrea” (Negri, 2022, p. 31), la de Verónica “hablaba en voz alta esa lengua extraña e iracunda que nunca fui capaz de descifrar” (Gerber Bicecci, 2021, p. 11). Ese inconveniente

---

<sup>23</sup> Podemos decir que la vida de cada una de ellas “transcurre en la encrucijada entre un ‘aquí’ y un ‘allá’, una dualidad que no remite sólo a dos geografías, sino a dos tiempos políticos, existenciales y simbólicos” (Jensen, 2011, p. 1), haciéndolas “vivir escindid[a]s” (Ulanovsky, 2018, p. 117).

<sup>24</sup> Desde la perspectiva de género, podemos asegurar que este “costo emocional” se incrementaba en las mujeres (Jelin, 2020, p. 352).

para la elaboración y transmisión de las implicancias de vivir una vida atravesada por el exilio deviene en el mencionado carácter fantasmal de estas madres. Es conocido el fragmento en que el dictador Jorge Rafael Videla se refiere a los desaparecidos como carentes de “entidad”; en este sentido, la dictadura argentina ha sido un reservorio de eufemismos,<sup>25</sup> siendo paradigmático el de la desaparición (Bernetti y Giardinelli, 2014, p. 67).<sup>26</sup> Mientras para la dictadura la enseñanza de la teoría de los conjuntos representaba un eufemismo del pensamiento revolucionario (Gerber Bicecci, 2021, p. 87), los diagramas de Venn ayudan a Verónica para intentar comprender qué puede haber sucedido con su madre, en qué universo está, qué lugar ocupa ella a partir de esa “desaparición” en relación a sus propios vínculos. Tanto los diagramas como los eufemismos resultan *estrategias de distanciamiento* (Alberione, 2018, p. 11) que les permiten a estas hijas sembrar palabras alrededor de lo difícilmente nombrable, distanciarse de las explicaciones preestablecidas y buscar las claves en lo cifrado, en lo entre-dicho, mecanismos

---

<sup>25</sup> Al respecto, es elocuente el poema de Ángela Urondo Raboy (2012, p. 210) donde registra parte de esos eufemismos: “Chupar no es chupar / Cita no es cita. / Dar no es dar. / Caer no es caer. / Soplar no es soplar. / Pinza no es pinza. / Fierro no es fierro. / Máquina no es máquina. / Capucha no es capucha. / Submarino no es submarino. / Personal no es personal. / Parrilla no es parrilla. / Apretar no es apretar. / Quebrar no es quebrar / Cantar no es cantar. / Volar no es volar. / Dormir no es dormir. / Limpiar no es limpiar. / Guerra no es guerra. / Cuerpo no es cuerpo. / Desaparecer no es desaparecer. / Morir no es morir. / Ser no es ser. / Yo, nada”.

<sup>26</sup> Cuando Clara le comenta a su padre la situación de su madre, emplea otro eufemismo: “Ella sigue sin aceptar *su situación*”; de igual modo responde su padre: “Te pregunto porque con *la pálida* de tu mamá [...]” (Negri, 2022, p. 61, el subrayado es nuestro). Al parecer, el uso de eufemismos resultaba una práctica habitual en las cartas enviadas por exiliados a sus familias y amigos (Bernetti y Giardinelli, 2014, p. 146).

de los descendientes de quienes padecieron el terrorismo estatal, pero también de la puesta en forma literaria. Así, las protagonistas de estas novelas manifiestan la sospecha de que no existe otra manera de rodear a un fantasma, porque ciertas cosas “no se pueden contar con palabras” (Gerber Bicecci, 2021, p. 124).

Si bien el idioma hispanoparlante pudo haber sido uno de los motivos para elegir México como país de refugio,<sup>27</sup> tanto para Verónica como para Clara el lenguaje hibridado *argenmex* es problemático. Cuando era niña, Clara iba al jardín con otros exiliados hijos y podía preguntarse si acaso Montoneros y Zapatistas eran lo mismo: no era necesario preocuparse por la forma de hablar (Negri, 2022, p. 80-81). Pero al crecer, alterna reiteradamente entre expresiones en mexicano y en argentino, y cuando lee en voz alta

siente una inmensa vergüenza de hacerlo mal, por no saber qué acento usar. O, más bien, de saber que el acento que está por escapar todo el tiempo, es el de una argentina cuya pertenencia no pende más que del recuerdo de otros. El mexicano... ése le sirve para vivir, no para leer. (p. 28)

Del mismo modo, cuando viaja a Argentina los primos se ríen de su modismo mexicano (p. 51). En comparación, aunque Verónica quiere “ser artista visual pero casi todo lo pensaba en palabras” (Gerber Bicecci, 2021, p. 34), su temor es que no la comprendan cuando habla (p. 122), del mismo modo que Clara “trata de comunicarse sin lograrlo” y “requiere mucho tiempo para encontrar las palabras adecuadas” (Negri, 2022, p. 83). A

---

<sup>27</sup> Al decir de Franco (2008, p. 56) “la lengua y la cercanía cultural e ideológica con América Latina aparecen como los primeros factores que definieron el lugar preferible ante la necesidad de emigrar”.

las dos protagonistas las palabras les generan suspicacia: mientras Clara les tiene “una profunda desconfianza” (p. 82), Verónica se convierte junto a su hermano en una *susplicacista profesional* (Gerber Bicecci, 2021, p. 26). ¿Por qué les sucede esto?

Consideramos que sus sospechas frente a la realidad, al pasado y a la capacidad de comunicación que tiene el lenguaje responden al sufrimiento experimentado tras el exilio. Según Kaufman (2006), en el marco del “eslabonamiento generacional, huecos, silenciamientos y desconocimientos sobre el pasado se transmiten como significaciones congeladas, que se convertirán en enigmas o en síntomas para los que no han recibido relatos sino huellas y duelos irresueltos en la generación anterior”, de manera que, por ejemplo, el “lenguaje lúdico” puede funcionar como “el campo de representación de lo silenciado” (p. 54-55). Entonces, tanto Verónica como Clara construyen estrategias que podríamos definir lúdicas –aunque ya no infantiles– para buscar acortar la distancia entre las palabras y las cosas que tejen la constelación exiliar: mientras Clara “apresura las pausas que incomodan a su interlocutor con un neologismo que condensa sus necesidades y le evita discernir entre una palabra y otra” (Negri, 2022, p. 83), Verónica confía en las onomatopeyas porque a diferencia del resto, son palabras “nis frazdis [sin disfraz]” (Gerber Bicecci, 2021, p. 149). En este sentido, no es extraño que ambas protagonistas inventen palabras: “calornoso (por calor y bochorno)” (Negri, 2022, p. 83) y “Garabato, una comuna en la provincia de Santa Fe, Argentina”, junto con el gentilicio “garabatana”, propio de ese pueblo inventado, “mal trazado e ilegible” (Gerber Bicecci, 2021, p. 71).

En sintonía con esta dimensión, el problema en torno a la comunicación se evidencia no sólo al momento de comprender a sus madres o nombrar sus afecciones,<sup>28</sup> sino también en las relaciones afectivas de estas hijas.<sup>29</sup> Ambas protagonistas están a disgusto con sus parejas, acaban de separarse y dejar la convivencia: Verónica regresa a la casa de su madre luego de que su novio “Tordo(T)” la abandonara por otra mujer, Clara se muda sola luego de dejar una vida demasiado estable con “Mariano”. La preocupación expresada por Verónica representa también la situación que vive Clara y nos permite poner en palabras uno de los efectos más importantes del exilio heredado: “no poder existir en ningún lugar” (Gerber Bicecci, 2021, p. 64).<sup>30</sup>

En medio de esas separaciones en que sus madres y sus hogares se vuelven extraños porque se detienen en el tiempo o resultan amenazantes, ambas protagonistas comienzan a establecer vínculos afectivos con otros hombres. En el caso de Verónica, se enamora de Alonso, hijo de una pareja argenmex; en el de Clara, sale con Elías, hijo de un argentino exiliado tras haber estado detenido en un centro clandestino. Así, mientras Verónica lucha para estar en el lugar en el que siente que debe estar –junto a Alonso, quien a su vez está en pareja–, Clara se separa de su ex con la “vocación para la soledad que la expulsaba de un lugar del que no quería irse, pero en el que ya no sabía cómo quedarse”, pero su nuevo novio, Elías, le genera

---

<sup>28</sup> ¿Depresión? ¿Stress postraumático? ¿Delirio persecutorio?

<sup>29</sup> Así, al momento de enviarle mails a su enamorado “Alonso”, Verónica utiliza palabras escritas al revés, respondidas a su vez con acrósticos (Gerber Bicecci, 2021, p. 133, 14, 149, 150 y 163).

<sup>30</sup> En el mismo sentido: convertirse “en el personaje secundario de mi propia vida” (Gerber Bicecci, 2021, p. 100).

fastidio al “descubrir cuán distante” se siente “de todo lo que la rodea en ese momento” (Negri, 2022, p. 50-53). Respecto a esa distancia, es interesante advertir de qué manera estas hijas manifiestan síntomas de malestares físicos vinculados con el sentimiento exiliar: Clara sufre migrañas desde los once años, cuando viajó sola por primera vez a Argentina a visitar a su abuela paterna (en Córdoba, al igual que la abuela materna de Verónica) y a la familia materna (en Bahía Blanca). Recuerda que la casa “grande y vieja” de su familia lucía desordenada, “con montones de cosas apiladas por todas partes”, y que su “familia se había multiplicado de golpe y su casa, ¿dónde carajos era su casa?” (p. 51-52). Por su parte, la casa de la abuela de Verónica se ha quedado detenida en el instante en que su madre debió exiliarse y, cuando Verónica viaja de visita, sufre dolor de garganta, en el avión pasa frío y ante la cobardía de Alonso le dan “ganas de vomitar” (Gerber Bicecci, 2021, p. 126-170).

A las migrañas y al dolor de garganta se suma en el caso de Clara la mala memoria –aunque es editora, a veces “olvida el argumento completo y es incapaz de recordar, las más de las veces, datos biográficos de los autores. Mezcla títulos, épocas y personajes” (Negri, 2022, p. 84)– y también la hipocondría: antes de separarse está segura de tener HIV; al desmentirlo, “comenzó a buscar más allá del cuerpo las razones de su angustia” (p. 87). De este modo señalamos la relación entre estos síntomas y las escenas de viajes o mudanzas: cuando se va a vivir sola, Clara “empezó a sufrir episodios de migraña cada vez más frecuentes. Sentía mareos, náuseas y una profunda tristeza” (p. 90). Así, la presencia del exilio es subterránea. “Fue duro *lo que vivieron* nuestros viejos” (p. 57, el subrayado es nuestro) dice Elías a Clara a raíz del recuerdo de una escena en que su padre lo maltrató injustificadamente

y del juicio de reparación que llevan adelante Clara y su madre. “En mi casa no se habla de los años de la dictadura. Es más, creo que desde el juicio, justo. Pero antes tampoco aparecía mucho el tema” (p. 58), insiste Elías. Clara responde que su madre “no para”, pero que

En algún momento se dejó de hablar del tema en la casa y yo asumí que lo habíamos perdido [el juicio por la reparación]. Luego mi mamá empezó con *sus cosas* (...) si te digo que yo borré por completo el tema del mapa” (p. 58, el subrayado es nuestro).<sup>31</sup>

En el caso de Gerber Bicecci (2021), las palabras que se acercan a nombrar eso que le pasó a su madre son sinónimos de desaparición, como “*escabullirse, desdibujarse*” (p. 178). Sin embargo, y como sabemos desde hace exactamente dos décadas, el problema es qué les sucede a los hijos con eso:<sup>32</sup> por este motivo, ante la condescendencia de Elías, Clara responde con enojo: “¡Ay, ya sé, Elías, me queda clarísimo! ¿Y a ti no te parece duro cargar con el peso de algo que ni siquiera viviste?” (Negri, 2022, p. 58).

## Reflexiones finales

En este artículo analizamos las características que asume el vínculo madre-hija atravesado por el exilio heredado en las novelas *argenmex Conjunto vacío* y *Los eufemismos*. Partimos de saber que el exilio significó un “proceso de ruptura brutal” alimentado por la “soledad, la pérdida de referentes, la desestructuración de la vida previa, la culpa por la supervivencia y por haberse ido” (Franco, 2008, p. 163).

<sup>31</sup> Notemos la imposibilidad de explicar el pasado sin utilizar eufemismos.

<sup>32</sup> Desde el film *Los rubios* (Carri, 2003).



Demostramos que ese sentir se extiende en el tiempo, ya que el exilio continúa afectando en el presente a las madres de estos universos literarios y también a sus hijas, en las dificultades para comunicarse y comprenderse entre sí y con el resto de sus vínculos, en los padecimientos psicológicos y físicos.

Hacia el final de *Los eufemismos*, Clara detiene su mirada en una revista sobre hombres y mujeres desaparecidos y muertos del pasado, y piensa que “podría haber sido cualquiera en la calle, lo mismo ese día que hace casi cuarenta años, lo mismo en México que en Argentina”, y se da cuenta de que faltan personas: “Los rotos. Aquí ni siquiera se habla de los rotos” (Negri, 2022, p. 142).<sup>33</sup> A partir de esta escena, podemos decir que estas madres, estas mujeres rotas, “sobrevivientes desgarrad[a]s” (Berneti y Giardinelli, 2014, p. 184), son “desaparecidas tardías”.<sup>34</sup>

Al repasar los motivos por los cuales se terminó la relación con su ex, Verónica concluye en que “siempre estamos haciendo un dibujo que no alcanzamos a ver por completo. Solamente tenemos un lado, una arista de nuestra propia historia, y el resto permanece oculto” (Gerber Bicecci, 2021, p. 27). Esta

---

<sup>33</sup> Ante la administrativa de Migraciones, la madre de Clara resuelve de ese modo para quiénes debe ser la reparación estatal: “Para los que mataron, desaparecieron y para los que nos rompieron” (Negri, 2022, p. 136).

<sup>34</sup> Metáfora que tomo prestada de la poeta Maite Esquerré (1984) para referirse a quienes atravesaron una situación traumática y, aunque sobrevivieron, “no resistieron el horror”, manifestando tiempo después una enfermedad terminal o una depresión que los condujo al suicidio. A su vez, ella se basa en Marta Platía (2016) quien se refiere a los que “murieron de prematuras, súbitas muertes” debido a “tanta tortura acumulada”, así como los nietos apropiados son “desaparecidos vivos” al desconocer su verdadera identidad (Maite Esquerré, comunicación personal, 25 de octubre de 2022).

sentencia bien puede definir lo que atraviesan estas exiliadas hijas: el acceso a la realidad es subjetivo e incompleto y la proximidad familiar no es garantía de conocimiento de las motivaciones de nuestros antecesores y las circunstancias que dieron forma a sus pasados, ni tampoco de sortear las ambigüedades que nos presenta la vida: para las hijas no es sencillo comprender las decisiones tomadas por sus madres, porque ellas mismas cargan con sus propias dudas, con sus propias incertidumbres. Pero mientras la madre de *Conjunto vacío* cuenta con la escucha de su hija –aunque no pueda comunicarse por estar, digamos, en otra dimensión–, la madre de *Los eufemismos* tiene cosas que decir, pero su hija no puede escuchar y, si lo hace, no es capaz de descifrar el significado detrás del delirio.

En ninguno de los dos casos se logra elaborar un relato coherente que explique cómo fue el exilio que precedió los nacimientos de las protagonistas, qué significa formar una familia lejos de casa, cómo elaborar la muerte de los integrantes más viejos del clan familiar a miles de kilómetros de distancia, qué elementos se ponderan en la decisión de no regresar una vez terminada la dictadura militar y qué es lo que se está queriendo decir cuando se exclama que los árboles y los vecinos son una amenaza. Entonces, aunque no hay respuestas, sí existe un atisbo de comprensión: ambas madres hicieron lo que pudieron, y para lo inexplicable está la literatura. Como los diagramas de Venn, la escritura les ha permitido a estas autoras “ver el mundo ‘desde arriba’” (Gerber Bicecci, 2021, p. 87), observar distanciadamente las historias (y la Historia) que las anteceden, crearse un lugar en el mismo corazón del no-lugar, imaginar qué clase de personas quieren ser: en qué parecerse a sus madres, en qué no.

## Bibliografía

- ALBERIONE, Eva (2018). Narrativas contemporáneas de los exiliados hijos: esa particular manera de contar-se. En S. Lastra (Comp.), *Exilios: un campo de estudios en expansión* (pp. 197-210). Buenos Aires: CLACSO.
- BENEDETTI, Mario (1985). *El desexilio y otras conjeturas*. Buenos Aires: Editorial Nueva Imagen S.R.L.
- BENEDETTI, Mario (1982). *Primavera con una esquina rota*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BERESÑAK, Fernando (2011). El exilio y el encierro como problemática espacial. En F. Ludueña Romandini, M. Burello y E. Taub, (Eds.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto* (pp. 185-193). Caseros (Buenos Aires): Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- BERNETTI, Jorge Luis y Giardinelli, Mempo (2014). *México, el exilio que hemos vivido: memoria del exilio argentino durante la dictadura 1976-1983*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Octubre.
- CARRI, Albertina (2003). *Los rubios*, 89 min., Argentina.
- CENTRO DE SALUD MENTAL Y DERECHOS HUMANOS (2009). Daño transgeneracional en descendientes de sobrevivientes de tortura. En CINTRAS, EATIP, GTNM/RJ, SERSOC, *Daño transgeneracional. Consecuencias de la represión política en el Cono Sur* (pp. 13-139). Santiago: LOM.
- DE DIEGO, José Luis (2000). Relatos atravesados por los exilios. En E. Drucaroff, (Ed.), *Historia crítica de la Literatura Argentina: vol. 11- La narración gana la partida* (pp. 431-458). Buenos Aires: Emecé.
- FRANCO, Marina (2008). *El exilio: argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- GERBER BICECCI, Verónica (2021). *Conjunto vacío*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sigilo.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa (2019a). Introducción: Eslabones de una misma cadena. En M. González de Oleaga, C. Meloni González Y C. Saiegh Dorín, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria* (pp. 5-20). Temperley (Buenos Aires): Tren en movimiento.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa (2019b). Dobles. En M. González de Oleaga, C. Meloni González Y C. Saiegh Dorín, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria* (pp. 35-40). Temperley (Buenos Aires): Tren en movimiento.
- GONZÁLEZ DE OLEAGA, Marisa (2019c). La historia de un pasillo. En M. González de Oleaga, C. Meloni González Y C. Saiegh Dorín, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria* (pp. 65-76). Temperley (Buenos Aires): Tren en movimiento.
- JELIN, Elizabeth (2020). *Las tramas del tiempo: Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

JENSEN, Silvina (2011). Exilio e Historia Reciente: Avances y perspectivas de un campo en construcción. *Aletheia*, 1(2), 1-21.

KAUFMAN, Susana (2006). Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias. En E. Jelin y S. Kaufman (Eds.), *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 47-71). Madrid: Siglo XXI.

LOGIE, Ilse (2015). Más allá del "paradigma de la memoria": la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone). *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, III(1), 75-89.

LOJO, María Rosa (24 de enero de 2010). Los hijos del amor y del espanto. *Página/12*, Suplemento Radar. Recuperado el 15/05/2023 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5876-2010-01-24.html>

MELONI GONZÁLEZ, Carolina (2019a). Juan y los pasos perdidos. En M. González de Oleaga, C. Meloni González Y C. Saiegh Dorín, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria* (pp. 109-116). Temperley (Buenos Aires): Tren en movimiento.

MELONI GONZÁLEZ, Carolina (2019b). Coda. Convocaciones: hacia una repolitización del exilio. En M. González de Oleaga, C. Meloni González Y C. Saiegh Dorín, *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria* (pp. 181-186). Temperley (Buenos Aires): Tren en movimiento.

MIZRAJE, María Gabriela (2011). Argentina, siglo XIX y exilios: la dislocación de los lenguajes. En F. Ludueña Romandini, M. Burello y E. Taub, (Eds.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto* (pp. 147-159). Caseros (Buenos Aires): Universidad Nacional de Tres de Febrero.

NEGRI, Ana (2022). *Los eufemismos*. España: Firmamento.

PLATÍA, Marta (26 de agosto de 2016). Por ellos. *Página/12*. Recuperado el 15/05/2023 de <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-307849-2016-08-26.html?mobile=1>

PLOT, Martín (2011). Exilio y desaparición como categorías políticas. En F. Ludueña Romandini, M. Burello y E. Taub, (Eds.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto* (pp. 209-216). Caseros (Buenos Aires): Universidad Nacional de Tres de Febrero.

ROUSSOS, Andrés J. (2011). Exilio y psicopatología, entre el estigma y la desmentida. En F. Ludueña Romandini, M. Burello y E. Taub, (Eds.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto* (pp. 217-228). Caseros (Buenos Aires): Universidad Nacional de Tres de Febrero.

ULANOVSKY, Carlos (2018). *Seamos felices mientras estamos aquí. Crónicas de exilio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea.

URONDO RABOY, Ángela (2012). *¿Quién te crees que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

YANKELEVICH, Pablo (2010). *Ráfagas de un exilio: argentinos en México, 1974-1983*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México.

---

**Silvana Casali** es Doctora en Comunicación por la Universidad Nacional de La Plata, licenciada y profesora en Comunicación Social por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), becaria doctoral CONICET con lugar de trabajo en el Instituto de Estudios Comunicacionales en Medios, Cultura y Poder “Aníbal Ford” (FPyCS/UNLP) y auxiliar diplomado de la cátedra Laboratorio Creativo de Escritura I (FPyCS/UNLP). Su campo de investigación resulta del cruce disciplinar entre arte y memoria, a partir del estudio de las formas en que el pasado reciente se actualiza en la “literatura de la generación de hijos/as”.



## El cine de masas como ensoñación en Walter Benjamin: posibilidades del despertar a partir del montaje literario de Manuel Puig

*Mass Cinema as Dream in Walter Benjamin's Thought:  
Possibilities of Awakening in Manuel Puig's Literary  
Montage*

**Nicolás Aragoita**

Universidad Nacional de La Plata  
Argentina  
[nicolas.aragoita@hotmail.com](mailto:nicolas.aragoita@hotmail.com)

### Resumen

En este artículo nos proponemos pensar de qué manera la reproductibilidad técnica puede favorecer una respuesta activa del espectador a partir de un producto de la industria cultural que, en principio, pretende duplicar la ilusión de la realidad a través de tópicos reaccionarios tal como durante el siglo XIX lo hacían los pasajes de París. Para ello, nos centraremos en el caso paradigmático del arte post-aurático por excelencia, el cine, y las posibilidades que el montaje ofrece en el extrañamiento del contenido a partir de la subversión formal. Esto nos permitirá analizar los elementos en tensión que manifiestan algunas obras de Puig: los materiales de consumo popular, la estética *kitsch* y los estereotipos reaccionarios que generan un mundo de ensueño en torno a los lectores y personajes de sus novelas; sin embargo, las subversiones formales de los modelos cinematográficos (incluso los más regresivos) generan la posibilidad de extrañar las representaciones de situaciones e identidades; tales como la idealización del

aura artificial de las estrellas, los comportamientos pertinentes a un determinado estatus social, el amor romántico y los roles de género.

**Palabras clave:** Walter Benjamin; cine; montaje; literatura; Manuel Puig

### **Abstract**

In this article we reflect on how technical reproducibility can prompt an active response from the viewer based on a product of the cultural industry that, in principle, intends to duplicate the illusion of reality through reactionary topics, in the same way passages from Paris did during the nineteenth. To this end, we will focus on the paradigmatic case of the post-auratic art par excellence, cinema, and the possibilities that montage offers for the estrangement of content through formal subversion. This will allow us to analyze the elements in tension that appear in some of Puig's work: popularly consumed materials, *kitsch* aesthetics, and reactionary stereotypes that generate a dream world around the readers and characters of his novels; however, the formal subversions of cinematographic models (even the most regressive ones) generate the possibility of re-contextualizing the representations of identities and situations, such as the idealization of the artificial aura of the stars, behaviors relevant to a certain social status, romantic love, and gender roles.

**Keywords:** Walter Benjamin; cinema; mounting; Literature; Manuel Puig.

## **Los pasajes y la cultura de masas como recintos de ensoñación**

En el convoluto K del *Libro de los Pasajes*, Benjamin describe el capitalismo como un sueño que se extendió por toda Europa y que reactivó energías míticas (2005, p. 396). En París fueron precisamente los pasajes las primeras “casas de ensueño”, aquellas enormes construcciones de vidrio y hierro que constituían un “mundo en miniatura” (Benjamin, 2012, p. 46) donde se exhibían las mercancías de lujo para el colectivo soñante. En efecto, las largas galerías con sus techos de cristal constituían un exterior devenido en interior y, al mismo tiempo, un interior abierto por donde era posible deambular para contemplar la multiplicidad de mercancías; en este sentido, la propia arquitectura de los pasajes planteaba una ambivalencia entre lo público y lo privado, como un espacio

difuso e intermedio entre las calles y el interior burgués, cuya construcción implicaba la ilusión de compartir la propiedad privada sin necesidad de abolirla (Buck-Morss, 2014, p. 35).

Los pasajes eran expresión de las fantasmagorías de la ciudad industrial, donde se creaba la ilusión de acceso a los objetos de consumo y se constituían como imágenes oníricas para el colectivo. Esta caracterización como ilusión y ensoñación, junto con la alusión a la reactivación de las energías míticas, implican una reproducción cíclica de lo establecido, lo siempre igual; en este sentido Buck-Morss evidencia cómo para Benjamin la imagen infernal de la repetición de la novedad se encarna en la moda capitalista (Buck-Morss, 2001, p. 114), de manera que:

Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de la apariencia, que es inalienable a las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa consciencia cuyo agente incansable es la moda. Esta apariencia de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro espejo, en la apariencia de lo siempre igual (Benjamin, 2012, p. 58).

La propia arquitectura de los pasajes se asemejaba a templos donde se veneraban las mercancías ubicadas en vitrinas para ser observadas y adoradas como íconos religiosos; mientras que las anchas calles formaban una intersección en forma de cruz, como en una iglesia, con el objetivo de que resultara más práctico conectar las calles y escaparates circundantes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A este respecto, la alusión a las dimensiones sagradas de los pasajes y de la gran ciudad, deja en evidencia que, junto a la imagen de Cielo así constituida, se erige en paralelo la presencia de aspectos infernales: desde las tentaciones para los peatones hacia las casas de placer sexual y demás



Resulta evidente que, pese al progreso técnico e industrial y la pretendida racionalidad de la modernidad, se manifiestan fuerzas míticas y aspectos eminentemente irracionales en el culto a las mercancías, con su promesa irresuelta de acceso a las mismas, los sueños colectivos de la humanidad y la repetición cíclica de lo establecido.

Sin embargo, para principios del siglo XX, con la expansión de las salas de exposiciones, las grandes tiendas y los ferrocarriles donde se alojaban las mercancías, los pasajes se hallaban en ruinas, como la arquitectura “de una era arcaica apenas transcurrida” (Benjamin, 2005, p. 866) donde se amontonaban los desechos de las mercancías. Por ello, los pasajes como productores de sueños contienen imágenes desiderativas que, al mezclarse lo viejo con lo nuevo, generan la posibilidad de la utopía presente en miles de configuraciones de la vida cotidiana (Benjamin, 2012, p. 48). Como destaca Buck-Morss, los pasajes en tanto “recintos de ensoñación colectiva” (Buck-Morss, 2014, p. 32) no se agotaban en el estado ilusorio de la reproducción del mito, sino que el estado de sueño genera la posibilidad del despertar utópico, que no sólo permitiría sacudir las ilusiones del sueño, sino que también dispondría los impulsos del colectivo para la revolución. De aquí que para Benjamin, a diferencia de los surrealistas,<sup>2</sup> en el sueño se encuentra latente la posibilidad de un despertar político.

---

excesos de consumo, hasta la repetición cíclica e infernal de la explotación y de las diferencias sociales. Cielo e infierno aparecen entremezclados.

<sup>2</sup> Una fuerte inspiración para el *Libro de los Pasajes* fue la impresión que a Benjamin le ocasionó la lectura de *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon. En contraste con Aragon, y el trabajo de otros surrealistas y vanguardistas, Benjamin pretendía diferenciarse de aquellos que “se aferran a los dominios

La doble connotación del sueño para Benjamin, y el hecho de que en los pasajes se hallan presente ambas, permite su transfiguración de imágenes oníricas en imágenes dialécticas; éstas aparecen cuando ocurre una saturación de tensión entre constelaciones, una detención del pensamiento, allí donde la tensión de los extremos es máxima (Benjamin, 2005, p. 478). Si las imágenes dialécticas se caracterizan por fuerzas opuestas en tensión, podemos identificar inmediatamente a los pasajes como tales: allí donde se entremezclan el Cielo y el Infierno, lo viejo y lo nuevo, y el sueño como repetición mítica y como potencial utópico. A este respecto, Didi-Huberman sostiene que:

Benjamin arroja de espaldas a algunos materialistas que, siguiendo a Marx, no veían en el conocimiento más que un puro acto de despertar (un puro rechazo del sueño) y algunos surrealistas que, siguiendo a Jung, sólo veían en el conocimiento un puro acto de sueño (2018, p. 165).

De aquí que el conocimiento histórico sucede mediante esta articulación dialéctica: en el pliegue del sueño y el despertar, allí donde los objetos de la cultura del pasado –que en los pasajes formaban los sueños colectivos– pueden ser redimidos del tiempo homogéneo y vacío de la historia progresiva, al ser capturados en ese instante de peligro donde el tiempo pasado se encuentra con el tiempo presente en un relámpago formando una constelación, en tanto imagen como dialéctica en suspenso. Esta detención, esta cesura del pensamiento que implica una constelación saturada de tensiones, conlleva a una imagen dialéctica que, como “cesura de la continuidad, no es

---

de los sueños” (2005, p. 460), para penetrar en la posibilidad de un despertar.

simplemente una interrupción del ritmo: hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia” (Didi-Huberman, 2018, p. 171).

De lo anteriormente expuesto resulta que la imagen, como una interrupción que hace posible el despertar<sup>3</sup> y da lugar a otro conocimiento de la historia, funciona a partir del conocimiento por montaje (Didi-Huberman, 2018, p. 174); en tanto la imagen que se desmonta —y vuelve a montarse en otro contexto— es una imagen que desorienta, que genera un *shock*, que sacude el estado de sueño. De modo que el principio de construcción es el montaje donde “los elementos ideacionales de la imagen permanecen irreconciliados” (Buck-Morss, 2001, p. 84) actuando contra la ilusión; y, sin embargo, el montaje también puede fusionar los elementos de manera tan exacta que toda evidencia de contradicción quede eliminada y surja una nueva ilusión mediante la continuidad, generando una nueva totalidad ilusoria (Buck-Morss, 2001, p. 85). Resulta, por lo tanto, que el cine como epítome de la cultura de masas del siglo XX se constituye, tal como los pasajes del siglo XIX, como una imagen dialéctica: donde se hallan en tensión el sueño como perpetuador de la ilusión, a la vez que la posibilidad utópica del despertar a través de la subversión formal. Por ello, Benjamin no consideró el cine del siglo XX como “mera casa de ensueño” en cada referencia que le dedicó, como puede

---

<sup>3</sup> Como señala Francisco Naishtat, este despertar no refiere al despertar de un individuo en oposición a la masa, sino un despertar colectivo que se opone al individualismo de la modernidad tardía: “No es un despertar vanguardista ilustrado pensado desde la vanguardia futura, como adelantada salida de la condición de masa y exterioridad de la conciencia en relación con ella, sino un despertar al cabo de la misma experiencia de la masa con su historia onírica” (Naishtat, 2020, p. 12).

notarse en el siguiente fragmento del ensayo sobre la obra de arte:

Las calles y tabernas de nuestras grandes ciudades, las oficinas y habitaciones amuebladas, las estaciones y fábricas de nuestro entorno parecían aprisionarnos sin abrigar esperanzas. Entonces llegó el cine, y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar por los aires todo ese mundo carcelario, con lo que ahora podemos emprender mil viajes de aventuras entre sus escombros dispersos. (Benjamin, 2008, p. 77)

Con todo, Benjamin era plenamente consciente de que los medios masivos posibilitados por la reproductibilidad técnica – la industria publicitaria, el cine de Hollywood, etc.– reproducían el mundo de ilusión de las mercancías de la misma manera que en el siglo anterior lo hacían los pasajes.

### **Moldes reaccionarios y ruptura de la ilusión**

En su ensayo *El fin de la literatura*, Puig relata su estadía en Roma y su breve paso por el *Centro Sperimentale di Cinematografia* a mediados de la década del 50, donde esperaba formarse como realizador cinematográfico. Sin embargo, el clima de posguerra había establecido la necesidad de un cine de denuncia social y el neorrealismo se alzaba como dogma prescriptivo bajo los cánones del teórico Zavattini, por lo que cualquier estructura narrativa que difiriera de aquel modelo formal era considerado reaccionario sin posibilidad de redención: “En la escuela se condenaba cualquier estructuración del relato, cualquier preocupación por el armado dramático. Se debía dejar a la historia avanzar por sí sola, linealmente claro está [...] cualquier formulación

diferente olía de inmediato a ‘feuilleton’ (sic)” (Puig, 1990, p. 125).

El neorrealismo, cuyos principales exponentes del momento eran Vittorio De Sica y Roberto Rossellini, no sólo se diferenciaba del cine de Hollywood, sino que el filme francés era condenado como preciosista, de manera que las producciones de la Italia de posguerra se constituían como un ejemplo de estetización de la política en el sentido establecido por Benjamin.<sup>4</sup> Con todo, para el ‘56 la teoría del neorrealismo enfrentaba una crisis porque el público comenzaba a retirarse de las salas de proyección, ya que las películas que pretendían contar su realidad no llegaban a interpelarlo y se constituyó finalmente como un cine de élite: la clase trabajadora italiana no entendía ese cine que supuestamente le estaba dirigido (Puig, 1990, p. 128). Puig reconoce su disyuntiva: le interesaba la denuncia social, pero también quería permitirse la experimentación narrativa, lo cual estaba mal visto: “Se condenaba a Hollywood como frío y reaccionario, primera premisa; segunda premisa, Hollywood sabía narrar; corolario, saber narrar era reaccionario” (Puig, 1990, p. 125).

De manera que, si su intención era llegar a ese público masivo que estaba encantado por Hollywood, debía saber narrar y

---

<sup>4</sup> Es preciso aclarar que, al igual que Benjamin, de ningún modo Puig compara ideológicamente el neorrealismo a la propaganda fascista y, de hecho, resalta la necesidad de denuncia en el contexto de una Italia clasista. Recordemos que la estetización de la política implica conducir al público de manera pasiva, aunque en este caso sea en una dirección progresiva, se sigue pensando al espectador de forma no activa: “Recuerdo un ejemplo de cine puro que propuso Zavattini: un obrero sale de su casa y hace las compras, mira vidrieras, compara precios, busca zapatos para los hijos, todo en el tiempo real de la acción, lo cual bien podía llenar la hora y media clásica de proyección” (Puig, 1990, p. 127).

estructurar sus novelas cinematográficamente para captar la atención del espectador disperso. Como comenta Piglia, puede que la producción de Puig parta del precepto de que hay que escribir una novela que le guste a *Madame Bovary*, no escribir *Madame Bovary*, sino una novela para una mujer triste de provincia que se aburre y está a punto de distraerse en cualquier momento porque “los lectores formados por la televisión recorren la página, miran a vuelo de pájaro los párrafos, se encuentran con una palabra y se detienen ahí” (Piglia, 2016, p. 135). Puig está escribiendo para el examinador disperso que Benjamin describe en el ensayo sobre la obra de arte, aquel donde coinciden el disfrute distraído y la actitud crítica. Su obra está repleta de este tipo de examinadores – siendo su mayor exponente el personaje de Molina en *El beso de la mujer araña*, cuyo capital cultural es estrictamente cinematográfico–, que son sumamente conocedores del cine sin ser críticos profesionales ni estudiosos del ámbito de la técnica. De hecho, la disposición holgada del lector que comenta Piglia tiene su paralelo en la referencia con la que Benjamin inicia la segunda versión de su ensayo sobre el teatro épico: “nada mejor que tumbarse en el sofá y ponerse a leer una novela” (Benjamin, 2009, p. 136). Si bien hay una diferencia entre la actividad solitaria del lector de novelas<sup>5</sup> y el público en el cine o el teatro, la analogía funciona como diferencia del estado de tensión que requiere la *catarsis* propia

---

<sup>5</sup> Recordemos que Benjamin destaca la existencia de “novelas” experimentales, que se apartan de la actividad solitaria del lector al exponerlo a una multiplicidad de voces del lenguaje oral. Bajo nuestro punto de vista, la obra de Puig se comprende dentro de esta categoría experimental.

del drama aristotélico, de manera que el extrañamiento para romper la ilusión conciliatoria es más propicio en la dispersión.

Efectivamente, la ambivalencia de Puig entre su deseo de experimentación narrativa y la necesidad de reclamos sociales ante los aspectos más conservadores, incluso la asimetría sobre los géneros estéticos y sexuales, se concentran en la cultura de Hollywood como generadora de sueños y posibilidad de despertar de la fantasía mediante la ruptura de los tópicos. Por un lado, la industria le otorgaba recursos narrativos más estimulantes que la árida fórmula del neorrealismo; por otro, entendía el estado de ensoñación en el que sometía al público, de cuyo despliegue onírico comentaba: “¿Será por esa razón que el cine de los años treinta y cuarenta ha envejecido tan bien? Se trataba, sin duda, de sueños en imágenes” (Puig, 1990, p. 133). Él mismo, como examinador disperso de la cultura de masas, era receptáculo de dichas ilusiones y en varias ocasiones habló sobre el cine como un escape hacia otra realidad, como en un reportaje realizado para el diario Clarín: “Porque, para mí, la ficción del cine era la verdad, ‘mi realidad’, la única realidad que contaba; todo lo demás, mi casa, el pueblo, solo equivocaciones, el resultado de haber caído, por error, en medio de una película de la ‘Republic’” (Barhil, 1973, p. 4). Queda en evidencia, mediante esta recurrente anécdota<sup>6</sup>, que la sala de cine oficiaba para él como un sueño donde podía escapar de la realidad machista y hostil en la que habitaba; pero, sin embargo, en sus declaraciones y en el interior de su obra

---

<sup>6</sup> En su aparición en el programa *A fondo: entrevistas esenciales*, conducido por Joaquín Soler Serrano, comenta algo similar equiparando su pueblo a un *western*; con la doble connotación de la precariedad de los paisajes de La Pampa y la agresividad de las relaciones humanas que allí acontecían.

pueden hallarse consideraciones menos optimistas hacia ese mundo de ilusiones artificiales.

Como plantea Pollarolo (2016) en su artículo, dentro de la obra de Puig se encuentran de manera recurrente críticas implícitas al cine como mundo de ensoñación. En particular, en su guion cinematográfico inédito *Sad Flower of Opium* (1975), Puig establece un paralelo entre el cine y el opio como productores de sueños; puesto que la única manera de que Amanda, la protagonista, se libere de su adicción es ir junto a su amante a vivir en un “paraíso artificial” donde el único requisito es permanecer en el interior:

Casi mágicamente, Amanda y Roberto se encuentran en una impresionante mansión; un verdadero paraíso artificial: la luz de sol tropical proviene de reflectores ocultos, las palmeras se reflejan en la inmensa alberca cuyo fondo es un espejo; el cielo es también un espejo; basta apretar un timbre para ordenar la comida que deseen; el clima no depende del exterior, etcétera. En la biblioteca, Roberto podrá encontrar todos los libros que se han escrito, toda la música que se ha grabado y todas las películas que se han filmado. También se puede ver la calle desde unos televisores. Todo está permitido, menos salir. (Pollarolo, 2016, p. 412)

La descripción de estos paraísos artificiales –recurrentes en la obra de Puig, como la mansión en la isla donde se hallaba prisionera Ama, la actriz de los años ‘30 que protagoniza una de las historias de *Pubis Angelical* (1979)– encuentra sus claras semejanzas con los escenarios y decorados utilizados para la realización de películas, a la vez que por su carácter de confinamiento y disposición resultan una hipérbole de la existencia estuche en tanto repliegue en el interior burgués



que Benjamin describe; interior donde el amueblamiento concede a sus habitantes una fantasmagoría de texturas y placeres, sumergiéndolos en un “mundo de ensueños privatizado” (Buck-Morss, 2014, p. 196). Incluso si el personaje de Amanda termina por rechazar esta ilusión, lo hará en pos de su homólogo individualizado: el fumadero de opio. Podemos vincular esta estética de la ensoñación con la definición de *kitsch* de Hermann Broch; puesto que si el *kitsch*, en tanto reflejo de su tiempo, es una mentira, significa que hay una porción importante del mundo que se conforma con una pseudo imagen de la realidad y se está dispuesto a ver en el espejo esta imagen trastocada y fragmentada que produce el *kitsch* (Broch, 1966, p. 310). Así mismo, sobre el *kitsch*, Benjamin comenta que es “la última máscara de lo banal, con la que nos vestimos en el sueño y en el habla a fin de captar la fuerza del parecido mundo de las cosas [...] El mundo de las cosas se acerca al hombre” (Benjamin, 2017, p. 109).

Las referencias al narcótico en relación con la cultura de masas no resultan extrañas. Susan Buck-Morss realiza una interesante relectura del ensayo benjaminiano sobre el arte; allí la autora da cuenta de cómo Benjamin, siguiendo a Freud en su concepción de la conciencia, tiene una mirada neurológica de la experiencia moderna dominada por el *shock*, del que hay que protegerse en pos de la supervivencia del individuo porque “el efecto sobre el sistema sinestésico es embrutecedor. Antes que incorporar el mundo exterior como una forma de fortalecimiento, en una inervación, se utilizan las capacidades miméticas para desviarlo” (Buck-Morss, 20014, p. 189). Por ello, para fines del siglo XIX, la *anestésica* se convirtió en una práctica recurrente y consciente para manipular la percepción y hacer frente a los estímulos constantes del *shock*, mediante la utilización de diversos narcóticos entre los que se

destacaba el opio. De ahí que la adicción a las drogas resulta característica en la modernidad, al tiempo que se establece como correlato y contraparte del *shock* (Buck-Morss, 2014, p. 195). Sin embargo, el efecto de la técnica, y por ende de la cultura de masas, sobre el organismo difiere del de la droga: el cine, al concedernos acceso al inconsciente óptico, tiene el efecto de anestesiar no a través del adormecimiento individual propio de la droga, sino por medio de la inundación de los sentidos que se experimenta de manera colectiva. Por ende, la fantasmagoría generada deviene en una experiencia objetiva cuya realidad así representada no es puesta en cuestión (Buck-Morss, 2014, p. 198) y el papel del arte en la época moderna resulta complejo porque su tarea implica “deshacer la alienación del *sensorium corporal* [...] no evitando las nuevas tecnologías sino *atravesándolas*” (Buck-Morss, 2014, p. 171).

La ambigüedad de Puig en relación con el cine y la cultura popular no se agota en la conformación de escenarios que funcionan con el doble propósito de refugio de la realidad o prisión ilusoria; también se halla patente en el culto a las celebridades que lo fascinaban, al punto de aparecer en algunos títulos de sus obras, como es el caso de Rita Hayworth y Greta Garbo. Con todo, este culto a las estrellas en tanto forma artificial de recreación cinematográfica del aura que “consiste solamente en la magia desmedrada de su carácter de pura mercancía” (Benjamin, 2008, p. 69), puede verse insinuado y problematizado dentro de su literatura. En el relato “Sí, era bella como una Diosa” dos personajes disidentes conversan sobre el duelo que afrontan ante la muerte de la actriz italiana Silvana Mangano que era “¡La Belleza pura!” (Puig, 1991, p. 80); pero en el transcurso del relato aparecen indicios de que la ilusión puede resquebrajarse: “Es absurda esta pena nuestra, ni tú ni yo la conocimos nunca

personalmente, lo que veíamos eran películas” (Puig, 1991, p. 74). Así, no sólo acecha la dificultad de identificación entre la diva y ambas trabajadoras de clase baja e identidades vulneradas, sino que la imagen de Mangano, junto con la de las demás estrellas mencionadas, como “gente que en ese momento tenía todo en la vida, gloria y dinero” (Puig, 1991, p. 76) comienza a diluirse a partir del conocimiento de las complicadas relaciones laborales en la industria cinematográfica y las desgracias personales.

En esta misma línea, la idealización de las estrellas conforma arquetipos igualmente recubiertos de un aura artificial. De acuerdo con la observación de Amícola (1994, p. 78) puede notarse en términos nacionales la elaboración, como producto de Hollywood, de la imagen gardeliana de Don Juan: Juan Carlos Etchepare, conquistador que se cristaliza en el personaje de *Boquitas pintadas* como paradigma de galán cinematográfico. Con todo, mediante el montaje literario que se despliega en la obra y la pluralidad de voces que toman la palabra a partir de él, esa imagen aurática termina por aniquilarse. De igual forma, en *La traición de Rita Hayworth* se comenta que Berto, el marido de Mita y padre de Toto/Puig, es idéntico a un galán del cine argentino de la época, cualidad que eleva su estatus como progenitor y cónyuge, aunque más tarde se conforma como la perfecta figura de un padre kafkiano.

### **Montaje literario: ruptura de tópicos**

El montaje como una interrupción que genera una imagen que desorienta y atenta contra la ilusión, puede aparecer también en la literatura. La declaración de Brecht a la que alude Buck-Morss sobre la posibilidad de que otro tipo de artistas,

principalmente dramaturgos y novelistas, trabajen de manera más cinemática que la propia gente del cine (Buck-Morss, 2014, p. 74) puede ser retomada en relación con escritores como Benjamin y él mismo, que han aprovechado las dimensiones del montaje más profundamente que el cine convencional.

Puig establece las bases de su obra a partir de lugares comunes de los géneros populares; ya que si los géneros funcionan como un contrato entre el autor y el público potencial sobre el uso adecuado de un determinado artefacto cultural (es decir, un contenido específico desglosado de determinada manera), como una promesa de la repetición de los estereotipos que se serializan de manera recurrente, el lector va en busca de la repetición de aquello que espera encontrar (Speranza, 2000, p. 94). Este pacto implícito sobre los tópicos permite establecer el acercamiento al público<sup>7</sup>, aquel que muchas veces acaba siendo regresivo ante las propuestas de las vanguardias, mediante la promesa de un desarrollo típico de los preceptos de la industria cultural que moldean la realidad ilusoria que acostumbra a consumir. De esta manera, sucede que Puig acepta este contrato genérico inicial, pero pone en cuestión el uso apropiado de los mismos “mediante transgresiones formales de los códigos rígidos del género popular” (Speranza, 2000, p. 96).

De acuerdo con lo anterior, el montaje de diferentes formatos da lugar a una pluralidad de voces que continuamente citan al

---

<sup>7</sup> Sobre el acercamiento del arte popular al gran público, Benjamin comenta: “Nos encontramos en esa situación como si nos fuera familiar (...) El *déjà vu* pasa a ser una capacidad mágica a cuyo servicio se pone el arte popular (y no en menor medida, el *kitsch*)” (Benjamin, 2017, p. 123).

melodrama como macrogénero para volverlo ajeno. En efecto, de la misma forma que la cita del teatro épico expone las situaciones para generar una sensación de extrañamiento al descubrir los acontecimientos, el montaje literario de Puig genera una interrupción que impide la identificación conciliatoria con los acontecimientos que se narran e impulsa a tomar partido sobre lo que se lee. Esta dificultad de catarsis elaborada mediante la subversión formal, opera incluso como metaficción en el interior de la obra. A este respecto, Giordano destaca cómo los personajes que pueblan la obra de Puig resultan inconsolables, porque son conscientes de que sus vidas no se desarrollan teleológicamente hacia un final feliz como los productos que consumen, de manera que:

Aunque las retóricas de la novela sentimental, de los radioteatros, de los tangos y los boleros actúan sobre sus palabras y sus escrituras, aunque suelen extraviarse por el imaginario melodramático para ensayar, con el pensamiento, resoluciones felices para los conflictos que asfixian sus vidas [...] no encuentran ni podrían encontrar consuelo para sus desdichas y sus fracasos en las imágenes melodramáticas. (Giordano, 2001, p. 123)

Por lo tanto, la utilización de los consumos culturales no se refiere a la parodia<sup>8</sup>; sino a la exposición de sus aspectos más

---

<sup>8</sup> Puig nunca reconoció estar haciendo parodia. Para Amícola, esta negación implica la idea de un uso anticuado de la parodia que tiene connotaciones peyorativas en tanto burla, cosa que Puig, efectivamente, no hace. Por otro lado, Piglia comenta que según el tratamiento de la ironía que realiza Lukács en *Teoría de la novela*, la parodia requiere de un doble discurso; que el narrador esté enunciando un discurso e ironice a la vez sobre otro. Y para ello, tiene que estar presente la voz del autor tradicional como individuo que manifiesta ese doble sentido en tanto burla. En Puig, el narrador se diluye:

reaccionarios mediante la yuxtaposición de formatos populares para despertar una respuesta activa en el espectador. Como destaca Amícola, una de las tareas más consistentes de Puig fue poner en evidencia la condición degradada de los géneros (en tanto *genre*, referida a la denostación de los consumos populares; y respecto al *gender*, como vulneración de lo femenino en tanto se convierte en objeto de consumo), de modo que ambas connotaciones se equiparan en la época que escribe: la baja cultura como consumo del público femenino, siendo ambas utilizadas y tratadas de manera degradante por el binomio compuesto por la alta cultura y lo masculino. A este respecto, también es pertinente la lectura de Buck-Morss sobre el hecho de que Benjamin se centrara más en la cuestión del consumo que en el proceso de producción, lo que marca otro punto de su distancia con Marx: la constitución de las mujeres como objetos sexuales y su devenir en mercancías de consumo –sumada a la necesidad de revestimiento con las mercancías de la moda– terminaba por devaluar su condición ante los hombres; por lo que su análisis no se agotaba en la deshumanización de los trabajadores fabriles (Buck-Morss, 2014, p. 52).

Resulta esclarecedor sobre esta cuestión el análisis de Andreas Huyssen sobre la ya mencionada novela *Madame Bovary* de Flaubert, donde la mujer es constituida como lectora de una literatura menor –emocional y pasiva–, mientras que el autor masculino se constituye como auténtico, productor de una literatura genuina que ironiza sobre la primera. Así mismo, la

---

desmonta y monta elementos para exponer las situaciones, a la vez que se oculta a sí mismo.

sentencia “*Madame Bovary, c’est moi*” de Flaubert deja en evidencia la asimetría entre la validez social y psicológica de la subjetividad masculina y femenina en la sociedad burguesa, donde para la mujer y las subjetividades disidentes la dificultad de decir “yo”<sup>9</sup> resulta forzosamente diferente (Huysen, 2006, p. 92). De hecho, Flaubert puede afirmar que él es Madame Bovary, porque desde su subjetividad masculina puede recrear el lujo de ocupar, de manera peyorativa, una voz femenina distorsionada bajo los estereotipos que la unen a la concepción más degradada de la baja cultura. Para Huysen, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la imagen recurrente que el hombre tenía de la mujer funcionaba como receptáculo de todo tipo de proyecciones y angustias; de manera que el temor a las masas de la época halla su paralelo en el temor a la mujer, a la naturaleza fuera de control, a lo inconsciente, la sexualidad y la pérdida del “yo” burgués en el interior de la masa. Ese temor a ser devorado se materializa en un intento de “delimitar su territorio fortaleciendo las fronteras entre el arte genuino y la inauténtica cultura de masas [...] El problema es sobre todo la continua generización de lo devaluado en cuanto femenino” (Huysen, 2006, p. 104).

De aquí que la cultura de masas pueda constituirse, al igual que los pasajes del siglo XIX, como una imagen dialéctica en tanto en ellas opera la doble acepción del sueño que refiere Susan Buck-Morss: como ilusión que reproduce fuerzas míticas, y

---

<sup>9</sup> Posiblemente, la reiterada negación de Puig a asumir el rol clásico del autor como figura individualizada se deba a que su subjetividad disidente era demasiado ajena a la potente presencia de la voz masculina en los escritos de la época, y se sentía más a gusto en un registro sutil, considerado femenino.

como posibilidad de que mediante la revolución formal de la técnica se logre su redención y el despertar del sueño.

## Conclusiones

Hemos analizado la posibilidad de que en las narraciones de las culturas de masas y, en particular del cine, puede vislumbrarse una politización del arte a partir de la revolución formal-material impulsada por el montaje. Podemos hallar en las obras comentadas de Puig estas variaciones formales-materiales que permiten la multiplicidad de lecturas y el extrañamiento de los tópicos de la cultura de masas, para convertirlos en otra cosa que interpele al nuevo tipo de espectador. Es interesante porque en su escritura se encuentran los elementos en tensión, en tanto imágenes dialécticas, que no necesariamente remiten a una instancia superadora; tal como la caracterización del cine como un mundo de ensueño, con su doble acepción en tanto permanencia en la ilusión y posibilidad de despertar.

## Bibliografía

AMÍCOLA, José (1994). "Manuel Puig y la pérdida del Aura: Observaciones sobre la repercusión del cine de Hollywood en su narrativa". En: AMÍCOLA, José (comp.). *Homenaje a Manuel Puig*. La Plata: UNLP – FAHCE, pp 75-80.

BARHIL, Jorge. (1973). "La alquimia de la creación". Reportaje realizado a Manuel Puig. Buenos Aires: Clarín, 17 de mayo, p. 4.

BENJAMIN, Walter (1999). *Tentativas sobre Brecht*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus.

BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

BENJAMIN, Walter (2008). *Obras* (libro I, vol. 2). Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada.

BENJAMIN, Walter (2009). *Obras* (libro II, vol. 2). Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (Eds.) con la colaboración de Theodor Adorno y Gershom Scholem. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid: Abada.



BENJAMIN, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Traducción de Mariana Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

BENJAMIN, Walter (2017). *Materiales para un autorretrato*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BROCH, Hermann. (1966). *Création littéraire et connaissance*. Traducción de A. Kohn. Paris: Gallimard.

BUCK-MORSS, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: La Balsa de la Medusa.

BUCK-MORSS, Susan (2014). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2018). *Ante el tiempo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

GIORDANO, Alberto (2001). *Ensayos críticos*. Rosario: Beatriz Viterbo.

HUYSEN, Andreas (2006). *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

NAISHTAT, Francisco (2020). "Masa y despertar. Ambigüedades semánticas y constelaciones *antropológico-históricas* en el contexto del materialismo benjaminiano". III Jornada Walter Benjamin, 5, 9, 16, 23 y 30 de noviembre de 2020, Ensenada, Argentina. Historia y materialismo antropológico.

PIGLIA, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

POLLAROLO, Giovanna (2016). "Cine y opio en *Sad flowers of opium*, un guión inédito de Manuel Puig". En FUNES, Leonardo (coord.). *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 409-418.

PUIG, Manuel (2012). *Los ojos de Greta Garbo*. Buenos Aires: Booket.

SPERANZA, Graciela (2000). *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires, Grupo Norma Editorial.

---

**Nicolás Aragoita** es Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Adscripto a la Cátedra de Filosofía Contemporánea. Beneficiario de la beca EVC-CIN con lugar de trabajo en el Centro de investigación en Filosofía (CieFI). Participa en el Grupo de Estudio de Pensamiento Alemán Contemporáneo coordinado por Anabella Di Pego y colabora en su proyecto de investigación "Crítica del sujeto, lenguaje y narración en algunas corrientes filosóficas del siglo XX". Realizó seminarios de la Maestría en Estudios Interamericanos en la Universität de Bielefeld, Alemania.



## Estetas y pinturas: la obra de arte y el ojo deformado en Gautier y Proust

### *Aesthetes and Paintings: The Work of Art and the Deformed Eye in Gautier and Proust*

**Julieta Videla Martínez**

Universidad Nacional de Córdoba  
Argentina

[julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar](mailto:julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar)

#### Resumen

Entre los años 1835 y 1839 Gautier publica la novela *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) y la nouvelle *La toison d'or* (1839). Tanto Albert como Tiburce, siendo amantes del arte, buscan a una mujer bella que se parezca a su ideal artístico. Las ideas estéticas de Gautier en torno a la concepción de lo bello aparecerán en las figuras de estetas y diletantes de la literatura francesa del siglo XIX hasta la *Recherche...*, donde el modelo excepcional que se destaca por tener el ojo deformado por las obras de arte y, en consecuencia, por contemplar a los otros sujetos como pinturas, será Charles Swann. En este artículo se estudia lo que llamaremos el “ojo deformado” que tienen los amantes-artistas en *Mademoiselle de Maupin*, *La toison d'or* y *Un amour de Swann* (1913) a causa del deleite por las obras de arte y la búsqueda del ideal artístico en la vida. Propondremos como hipótesis central que en las obras mencionadas hay un ojo deformado por el deleite estético de obras de arte que busca en la realidad o en la vida un objeto de deseo definido como lo bello ideal. En consecuencia, esta búsqueda del ideal estético en el plano de la vida se traduce como “sublimación” del deseo

erótico por la obra de arte, es decir, el amor desinteresado de la teoría de l'art pour l'art.

**Palabras clave:** Gautier; Proust; ojo deformado; obra de arte.

**Abstract**

Between 1835 and 1839 Gautier published the novel *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) and the nouvelle *La toison d'or* (1839). Both Albert and Tiburce, as art lovers, were looking for a beautiful woman who resembled their artistic ideal. Gautier's aesthetic ideas about the conception of the beautiful will appear in the figures of aesthetes and dilettantes in nineteenth-century French literature up to the *Recherche...*, where the exceptional model who stands out for having his eye deformed by works of art, and consequently for contemplating other subjects as paintings, will be Charles Swann. This article studies what we will call the "deformed eye" of the artist-lovers in *Mademoiselle de Maupin*, *La toison d'or*, and *Un amour de Swann* (1913), which these characters acquire because of their delight in works of art and their search for the artistic ideal in life. We will propose that in the aforementioned works there is an eye deformed by the aesthetic delight in works of art, which seeks in reality or in life an object of desire defined as the beautiful ideal. Consequently, this search for the aesthetic ideal on the plane of life translates as the "sublimation" of erotic desire for the work of art, that is to say, the disinterested love of the theory of l'art pour l'art.

**Keywords:** Gautier; Proust; deformed eye; work of art.

Dentro de los estudios sobre literatura francesa en español y, en general, en las historias de las ideas estéticas, se suele mencionar el famoso prólogo de la novela *Mademoiselle de Maupin* por la polémica explícita que se despliega contra las teorías artísticas que defienden, en la década de 1830, la utilidad del arte. Sin embargo, no son frecuentes los estudios que aborden la literatura de Gautier más allá del prefacio mencionado para explorar el desarrollo de la teoría de *l'art pour l'art* en torno a las nociones de belleza y autonomía del arte. Por otra parte, si bien hay una gran cantidad de trabajos que relacionan la obra de Proust con los romanticismos o las teorías de *l'art pour l'art* finiseculares –puntualmente en

articulación con Ruskin o Pater por la relación explícita que existe en su obra—, no se lo ha abordado específicamente en correlación con Gautier, escritor con quien nace el movimiento, motivo por el cual nos proponemos estudiar en conjunto la relación que hemos hallado entre ellos. A saber: el objeto estético y el sujeto que lo contempla en las figuras de Albert, Tiburce y Swann, o, para decirlo de otra manera, la obra de arte y el “ojo deformado” que la contempla.

Franck Ruby (1998) realiza una interesante genealogía de cómo se comienza a fundar la teoría de *l'art pour l'art* en Francia con Théophile Gautier a la cabeza y su novela *Mademoiselle de Maupin*, dejando el legado a una gran cantidad de autores y movimientos que continuaron explorando esta idea: Baudelaire, Swinburne, Wilde, el simbolismo, el decadentismo y el esteticismo francés e inglés, entre otros. Sin embargo, lo más interesante de este estudio radica en la revelación del origen de esta teoría, y es que Ruby marca dos hechos fundamentales: el primero consiste en construir una nueva generación de románticos —los miembros del *petit cénacle*— que logre diferenciarse de la presencia imponente de Victor Hugo; el segundo coincide con la coyuntura en la que se hallaban estos miembros en la década de 1830 frente a los sansimonianos, quienes, después de la muerte de Saint-Simon en 1825, empezaron a ocupar espacios en diarios y revistas para imponer sus ideas morales sobre el arte. Las nuevas ideas estéticas, nacidas en Alemania hacia fines del siglo XVIII con Kant, Schiller y los románticos, en torno al placer desinteresado del arte y su consolidación como una esfera autónoma ingresaron a Francia gracias a Benjamin Constant y Madame de Staël, pero solo lograron tomar su curso en la teoría de *l'art pour l'art* en esta polémica que comenzó en 1830 para continuar debatiéndose veinte años

más tarde con las revistas *Réalisme*, a cargo de Jules Assézat y Edmond Duranty, y *L'artiste*, dirigida por Édouard Houssaye y Xavier Aubryet. Estos nuevos directores de *L'artiste* eligieron a Théophile Gautier para asignarle el rol de redactor de cabecera con la intención de recuperar la reputación que la revista tenía entre 1830 y 1840. Durante la década de 1850, *L'artiste* fue la oposición radical a *Réalisme* por mostrarse antipositivista, antirrealista y antiburguesa. Quién marcó la línea estética de la religión de lo bello, la importancia del trabajo de la forma y el contenido y la relación de la literatura con las otras artes, como la pintura, la escultura y la música, fue Gautier, reescribiendo, en forma de crítica, toda su propuesta y su obsesión por el arte, que ya había desplegado en sus novelas desde *Mademoiselle de Maupin*. Estas batallas estéticas que se dieron a lo largo de todo el siglo XIX en Francia, junto con la influencia alemana ya mencionada, promovieron que en el año 1857 Gautier proclame la “autonomía del arte” y la idea de que el arte no es de ninguna manera un medio o un instrumento, sino su objetivo mismo, en el encabezado de la revista *L'artiste*: “nous croyons à l'autonomie de l'Art; l'Art pour nous n'est pas le moyen mais le but;—tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux” (Gautier, 1857, p. 2).<sup>1</sup>

En esta coyuntura de si el arte debe servir a fines morales o debe proclamarse autónomo y ser su misma finalidad es cuando Gautier desplegó, a través de diferentes figuras o temas, su teoría sobre el ideal o lo bello. La primera figura a

---

<sup>1</sup> “Creemos en la autonomía del arte; el arte para nosotros no es el medio, sino el fin; todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es un artista a nuestros ojos”. La traducción es nuestra.

través de la cual el esteta busca su ideal es la mujer, luego, en la misma novela, aparecerá el andrógino, y en textos literarios posteriores emergerán ciudades, orientalismos y drogas alucinógenas. Si bien Gautier osciló entre diferentes temas y figuras, su obsesión por el ideal buscado venía de la contemplación de las diferentes formas artísticas, pero especialmente de las artes plásticas. En otras palabras, el tema o la figura pueden cambiar, pero lo que siempre se hallará es la “referencia artística” (Peter White, 1982) como procedimiento o técnica literaria en sus textos. Es necesario observar que, de manera general, los críticos gautieristas hablan de la inscripción de la obra plástica en sus textos literarios como un procedimiento que permite proyectar un arquetipo de belleza absoluta opuesta a “lo real”. Esta proyección se caracteriza por una descripción detenida en el detalle, que, en consecuencia, pausa la narración de la trama.

Poco más de medio siglo más tarde, Proust nos presenta, bajo un desfile de personajes, caricaturas de estetas y diletantes que servirán como contramodelo para el narrador en torno al estudio de la relación entre la vida y el arte, aquel problema irresoluble que ya se había cuestionado Gautier. No obstante, dentro de aquel desfile de *esthètes* y *poseurs*, el héroe del esteticismo por antonomasia es Charles Swann, quien, en su afán de encontrar parecidos entre sus conocidos y las obras maestras de grandes pintores, peca de idolatría, en tanto que, para él, “art et vie existent dans une symbiose, la nature reflète

certains traits de l'art tout comme l'art reflète certains traits de la nature” (Schmid, 2008, p. 118).<sup>2</sup>

Tal como hemos mencionado anteriormente, los estudios sobre Proust en relación con *l'art pour l'art* han continuado el camino marcado por el escritor en sus obras de manera explícita;<sup>3</sup> es por ello que, en general, se lo ha investigado en vinculación con Ruskin, Pater y Wilde. Sin embargo, la lectura de las primeras obras de Gautier, especialmente *Mademoiselle de Maupin* y *La toison d'or* nos obligan, por lo menos, a trazar otra relación paralela al esteticismo inglés finisecular con la teoría de *l'art pour l'art* francesa, no solo por la temática del esteta que busca el ideal bello en la figura femenina a partir de la semejanza con las obras de arte pictóricas, sino también por similitudes en cuanto a la forma de vivir y construir una experiencia estética que involucran técnicas para la metamorfosis de una mujer en una madona, la reflexión en torno a lo real y lo ideal o a la vida y el arte, como así también la propuesta de un amor al arte o un amor desinteresado.

### El ojo deformado del amante del arte

Tiburce, (...) avait lu beaucoup de romans et vu beaucoup de tableaux; en sa qualité de paresseux, il préférait vivre sur la

---

<sup>2</sup> “Arte y vida existen en una simbiosis, la naturaleza refleja algunas líneas del arte así como el arte refleja algunas líneas de la naturaleza”. La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> Nos referimos puntualmente a las traducciones al francés que Proust realiza de Ruskin en la década de 1890, *La bible d'Amiens* y *Sésame et les lys*, como así también a algunos ensayos consagrados al prerrafaelismo, desde 1878, hasta el artículo “Pèlerinages ruskiniens en France” (1900) en respuesta a la muerte de Ruskin en el mismo año.

foi d'autrui; il aimait avec l'amour du poète, il regardait avec les yeux du peintre, et connaissait plus de portraits que de visages; la réalité le répugnait.<sup>4</sup>

Esta es la vida de Tiburce en la *nouvelle La toison d'or* y la de Albert en la novela *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier. Se trata de estetas que ocupan su día completo a contemplar obras de arte, y su única acción física, que es a la vez su móvil, consiste en la búsqueda de lo que ellos llaman “lo bello” o “ideal” en una mujer. Ambos buscan en su vida una amante que tenga los atributos de la belleza artística. Si bien la primera novela de Gautier es rica en complejidad en tanto que hay una oscilación constante entre diferentes narradores (Albert, Maupin y un tercer narrador extradiegético que interviene en algunas ocasiones), para poder analizar lo que aquí llamamos “el ojo deformado del amante del arte” solo contaremos con las cartas de Albert a su amigo Silvio, ya que es el esteta que busca el ideal. En el caso de la *nouvelle*, es importante tener en cuenta que aparecen dos percepciones simultáneas que sin embargo coinciden: la del protagonista Tiburce y la del narrador extradiegético.

En principio, la primera oposición conceptual que se nos plantea en estas narraciones es la del binomio vida-arte, que en la década de 1830 es más bien presentada bajo la confrontación realidad-arte, propia de los debates y discusiones —ya mencionadas en la introducción— que se desarrollaban en Francia en aquella época. Ya lo podemos

---

<sup>4</sup> “Tiburce (...) había leído muchas novelas y había visto muchos cuadros; en su calidad perezoso, prefería vivir de la fe de otros; amaba con el amor del poeta, contemplaba con los ojos del pintor, y conocía más retratos que rostros; la realidad le repugnaba”. La traducción es nuestra.



observar en la cita con la que abrimos este apartado: la realidad le repugna a Tiburce. El rechazo hacia la realidad es tal que sus acciones se limitan a las de un cuerpo en reposo constante en el cual el único órgano que se encuentra en funcionamiento es la mente, que imagina y contempla las obras de arte a través de la visión y la lectura. Es por ello que su vida pasa más por el mundo del arte que por el de la realidad, y, en consecuencia, ha visto más rostros artísticos que reales. Tanto Tiburce como Albert jamás han tenido una verdadera amante. Tiburce porque vivía en la contemplación de las obras de arte, y Albert porque ninguna de las mujeres que ha cortejado podría considerarse como tal en tanto que no cuentan con los atributos de su ideal. Estas mujeres solo le han inspirado cierto deseo carnal, pero no el amor desinteresado que él busca. Las mujeres reales, como las madres, las viudas o las prostitutas, carecen del atributo de belleza de las mujeres de las pinturas de Rubens. De esta oposición podemos entender que para Gautier no hay correlación entre arte y vida, o, por lo menos, el verdadero arte no representa la vida, sino que los artistas trazan en el lienzo una belleza que nace de las impresiones obtenidas de lo real. Esta impresión no representa la realidad objetiva, es por ello que Tohmé-Jarrouche (1998) sostiene que:

L'idéal n'étant pas l'objectivité absolue mais la subjectivité qui voit juste; l'art et la littérature ne sont pas la simple copie du réel mais la sublimation de ce réel selon Théophile Gautier. Cette idée qu'il défendra toute sa vie lui fera préférer le modèle à l'original, la peinture à la nature et par

la suite l'amènera à rejeter littérature et peinture dites "réalistes" (p. 135).<sup>5</sup>

De esta manera, la oposición realidad-arte despliega la polémica contra la teoría realista del arte y propone una estética que nace de la percepción subjetiva y las impresiones que el artista tiene de lo real. Además, predica, a través de la metáfora del amor desinteresado, un arte que no responde a ninguna función ni interés.

En el binomio realidad-arte, el esteta gautierista, al dedicar todas las horas del día a la contemplación de obras de arte, desarrolla los sentidos de la percepción orientados al deleite estético, a diferencia del sujeto que poco se dedica al arte, como Silvio, el amigo y destinatario de las cartas de Albert. El conflicto, para estos amantes del arte, radica en que la vida, los objetos y los sujetos que habitan en ella, en tanto prosa del mundo, son contemplados como si fueran poéticos o pictóricos, porque es la única manera que conoce para percibir las cosas. El esteta busca constantemente hallar su idea de belleza aprehendida del arte en la realidad de la que forma parte, pero, como no la encuentra, le aqueja el famoso *ennui* romántico hasta alcanzar la enfermedad o el malestar de vivir. Este sentimiento de desasosiego, melancolía y angustia por no hallar la belleza ideal que desea en el plano de la realidad demuestra que estos diletantes son conscientes de la

---

<sup>5</sup> "El ideal no es la objetividad absoluta, sino la subjetividad que ve lo justo; el arte y la literatura no son una simple copia de lo real sino la sublimación de eso real, según Théophile Gautier. Esta idea que defenderá toda su vida le hará preferir el modelo en lugar del original, la pintura en lugar de la naturaleza, y en consecuencia, lo llevará a rechazar la literatura y la pintura llamadas 'realistas'". La traducción es nuestra.

oposición de la realidad frente al arte, de ahí que florezca el sentimiento de malestar. Asimismo, hay una diferencia entre cómo perciben las cosas de la realidad los estetas por oposición a los sujetos ordinarios a raíz del deseo de la belleza ideal que tiene el primero y del que carece el segundo. Esa diferencia de percepción implica una manera de vivir la vida, ya sea en alegría o en tedio y depresión. Es por ello que Albert le dice a Silvio: “Toi, tu n’es pas aussi fou que moi, tu es heureux, toi; tu t’es laissé aller tout bonnement à ta vie sans te tourmenter à la faire, et tu as pris les choses comme elles se présentaient” (Gautier, 1966, p. 79)<sup>6</sup>.

Así como ya nos hemos aproximado en otras investigaciones a *Un amour de Swann* como novela que puede leerse independientemente de toda la *Recherche*<sup>7</sup> para estudiar la novela del celoso,<sup>8</sup> en este apartado nos concentramos en esa figura del celoso-artista<sup>9</sup> pero que aquí estudiaremos como amante del arte, es decir, Swann. A partir de las descripciones que el narrador da de este personaje en *Combray*, sabemos que pertenece a la alta burguesía de finales del siglo XIX. Todo lo que aprendemos de él en cuanto a su status social y

---

<sup>6</sup> “En cuanto a tí, eres más cuerdo que yo. Eres dichoso. Te dejas llevar buenamente por la vida sin atormentarte para hacerla y has tomado las cosas como se presentaban” (Gautier, 1946, p. 37).

<sup>7</sup> Sobre la independencia de *Un amour de Swann*, véase Beckett (2008) y Klossowski (2021).

<sup>8</sup> Para consultar los estudios sobre la novela del celoso en *Un amour de Swann*, véase Salaris Banegas y Videla Martínez (2022) y Videla Martínez y Salaris Banegas (2023).

<sup>9</sup> Sobre el celoso-artista véase Salaris Banegas y Videla Martínez (2022) y Videla Martínez y Salaris Banegas (2023).

económico es que es judío, hijo de un agente de cambio y bolsa, se codea con personas con las que está en condiciones según su fortuna, es de modales sencillos y le gusta coleccionar objetos antiguos. Por otra parte, Swann dedica muchas horas de su día (cuando la vida mundana de los salones o el amor por Odette lo permite) a un estudio sobre una pintura de Vermeer van Delft. Swann, como amante del arte, pretende consagrar su vida al arte realizando estudios sobre esta, pero en cuanto la vida mundana lo quita de su propósito, él se contenta con, por lo menos, encontrar parecidos entre la gente que lo rodea y algunas obras maestras del arte pictórico.

En contraste con el reconocimiento de dos esferas paralelas que son la realidad o la vida por un lado y el arte por el otro, tan separadas para los diletantes de Gautier que parecen el agua y el aceite, en el caso de Charles Swann encontramos dos momentos para estos planos. El primero parte de una diferenciación de los planos, pero el segundo momento nos revela que “art et vie existent dans une symbiose” (Schmid, 2008, p. 118),<sup>10</sup> esto es, que Swann halla en la naturaleza trazos del arte (especialmente de obras maestras), así como el arte refleja ciertos trazos de la naturaleza. Es por ello que los rasgos faciales de Bloch le recuerdan al *Retrato de Mehmet II* de Bellini o la joven de cocina de Combray se le parece a *La caridad* de Giotto, pero el parecido más importante que encuentra Swann es el de Odette con la Sefora, una de las hijas de Jetro, del cuadro *Eventos de la vida de Moisés*, de Botticelli. No obstante, es importante hacer la salvedad de que este parecido de la vida al arte no está desde un principio, sino que

---

<sup>10</sup> “Arte y vida existen en una simbiosis”. La traducción es nuestra.

emerge de un gesto, de una disposición del sujeto contemplado, de un órgano físico o de un objeto. Podemos percibir estos dos momentos en la relación que se teje entre Swann y Odette. Al comienzo de la historia de amor, cuando se la presentan, en realidad Swann no la aprecia físicamente, de hecho, “lui causait même une sorte de répulsion physique”<sup>11</sup> (Proust, 1988, p. 193). Y todavía más, en realidad no busca cortejar a mujeres de una belleza estética, sino más bien vulgares, con “chair saine, plantureuse et rose” (Proust, 1988, p. 189),<sup>12</sup> pero ello se debe a que la búsqueda de las diferentes bellezas responde a placeres distintos: las vulgares a los carnales, y las estéticas a los placeres desinteresados. En el camino a la segunda visita que Swann realiza a la casa de Odette, cuando ya empieza a mostrar cierto interés por ella,

comme chaque fois qu’il devait la voir, d’avance il se la représentait; et la nécessité où il était, pour trouver jolli sa figure, de limiter aux seules pommettes roses et fraîches, les joues qu’elle avait si souvent jaunes, languissantes, parfois piquées de petits points rouges, l’affligeait come une preuve que l’idéal est inaccessible et le bonheur mediocre (Proust, 1988, p. 219)<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> “Le causaba incluso cierta repulsión física” (Proust, 2010, p. 209).

<sup>12</sup> “Carne sana, abundante y sonrosada” (Proust, 2010, p. 205).

<sup>13</sup> “Al dirigirse a su casa aquel día, se la imaginaba —como todas las veces que iba a verla— por adelantado y la necesidad que sentía —para encontrar bonita su cara— de limitar exclusivamente a los rosados y frescos pómulos las mejillas que tan a menudo tenía amarillas, lánguidas, a veces salpicadas de puntitos rojos, lo afligía como una prueba de que el ideal es inaccesible y la felicidad mediocre” (Proust, 2010, p. 237).

Podemos captar cómo Swann todavía distingue los planos de lo real y de lo artístico paralelamente, ya que, en el camino hacia la casa de Odette, antes de verla, ya comienza a imaginársela con una belleza que él desearía que ella tuviera, una belleza “ideal” e “inaccesible” en la vida. No obstante, en esta segunda visita ocurre lo que la crítica designa como “idolatría”,<sup>14</sup> es decir, una enfermedad propia de fin de siglo que Proust denunció en Ruskin y Montesquiou. Este vicio consiste en “accorder une valeur particulière à une personne ou objet à cause de sa ressemblance avec une œuvre d’art” (Schmid, 2008, p. 118).<sup>15</sup> En otras palabras, es una enfermedad de época que se da en diletantes acostumbrados a fundir los planos de la vida y del arte. La pose y el aspecto que Odette tiene cuando lo recibe en su casa son determinantes para que el parecido con la Sefora de Botticelli se de en la óptica de Swann. Es aquí cuando se desencadena un placer desinteresado en la contemplación de Odette en tanto obra.

Al no coincidir con esa belleza “inaccesible”, las mujeres de la vida real son contempladas por los amantes del arte a través de procedimientos ópticos que las transforman en objetos estéticos. Es común para ellos mirar a una mujer como si fuera una estatua (imperfecta en su belleza), tal como lo realiza Albert con Rosette, la joven a quien corteja. Las mujeres sufren, en la percepción del esteta, una amputación mental. Los protagonistas de Gautier prefieren verlas de lejos, ya que les agradan más a la distancia y no desde cerca. La proximidad

---

<sup>14</sup> Para ampliar sobre este aspecto, véase Fraisse (1995) y Schmid (2008).

<sup>15</sup> “darle un valor particular a una persona u objeto a causa de su parecido a una obra de arte”. La traducción es nuestra.

amplifica los defectos; por lo tanto, Albert se ve obligado a enfocar sus miradas a puntos o porciones que admira de ellas (los ojos, la nariz, la boca o quizás las manos), para evitar mirar la imperfección o incluso hasta lo horroroso que puede haber más allá de dicha porción, de la misma manera que Swann procede a la concentración mental en los pómulos de Odette para ejercer una transformación en ella y contemplarla como desearía que fueran. Un *ennui* se apodera posteriormente de él al reconocer que la belleza ideal es inaccesible en la vida.

Estos “artistas” no solo buscan contemplar, sino también vivir la vida como si la misma fuera una obra de arte, es por ello que Albert, en la búsqueda de la belleza ideal que intenta encontrar en una mujer digna de llamarse su amante, pretende vivir una novela que sigue los cánones de escritura: “Il n’y a rien de sinistre dans notre roman (...) et tout y marche vers la fin avec cette hâte et cette rapidité si recommandées par Horace; c’est un véritable roman français” (Gautier, 1966, p. 122).<sup>16</sup> Asimismo, este contemplador se convierte en actor, no solo en la historia de amor que teje con Rosette, sino también en la obra de teatro<sup>17</sup> que comienza a vivir, a modo de juego, cuando ya ha aparecido la figura del andrógino, bajo Maupin, postergada hasta la segunda parte de la novela. No obstante, en la descripción que Albert realiza de Rosette lamenta no poder ser lírico, es que esta mujer, en realidad, tiene aspectos más prosaicos: está llena de vida, de fuerza, de actividad, de

---

<sup>16</sup> “No hay nada de siniestro en nuestra novela (...) y todo marcha allí hacia el final con la aceleración y la rapidez recomendadas por Horacio. Es una verdadera novela francesa”. La traducción es nuestra.

<sup>17</sup> *As you like it* (1599), de William Shakespeare.

felicidad, de diversión. A pesar de ello, el hombre puede captar instantes líricos o inmateriales de esa mujer, no ya cuando ella está alegre o divertida, sino más bien en gestos o poses, como cuando tiene los ojos humedecidos de lágrimas, cuando en ella hay temor y preocupación o cuando se encuentra dormida sobre un libro de poesía no terminado de él, con la boca sonriente y entreabierta, “dans une pose plein de grâce et d’abandon” (Gautier, 1966, p. 132)<sup>18</sup>. Sin embargo, no se trata más que de efímeros instantes de lirismo, porque cuando ella se mueve “tout le lyrisme de la soirée se tourne en prose” (Gautier, 1966, p. 134).<sup>19</sup> De la misma manera, y como ya lo hemos estudiado en trabajos mencionados, Swann se cree el protagonista de una novela —motivada por los celos— caracterizado por parecer un investigador que se sumerge en las calles y los bulevares de la ciudad para encontrar a su amante *in fraganti*. Cuando Swann comienza a olvidar que el aspecto físico de Odette no es idóneo para su deseo, y, por el contrario, ya no la mira, sino que la contempla con un placer desinteresado como si fuera la obra florentina, es cuando se desencadena, entonces, la novela de la que él es el protagonista.

Para captar la belleza ideal en Gretchen —la obrera que se parece a la Sainte Madeleine del cuadro *La Descente de Croix*, de Rubens— Tiburce aplica en ella principalmente dos procesos de transformación. El primero será lingüístico: el cambio del nombre propio de la mujer. Como excusa de que el

---

<sup>18</sup> “En una actitud llena de gracia y abandono” (Gautier, 1946, p. 67).

<sup>19</sup> “Todo el lirismo de la velada se transformó en prosa” (Gautier, 1946, p. 68).



nombre “Gretchen” o “Marguerite” son complicados de pronunciar para él, le impone el nombre “Madeleine”. Este último, evoca, para nuestro diletante, un sema artístico, y convierte a la obrerita belga en una obra de arte. En consecuencia, el lenguaje se vuelve imagen,<sup>20</sup> es decir, Tiburce, a través de la mirada, objetiviza a la mujer y la transforma en lo que él desea percibir. Esta técnica de utilización de la lengua como imagen que podemos apreciar en la óptica del protagonista es llevada a cabo también a lo largo de las narraciones de Gautier, es por ello que en su *Diario íntimo* los hermanos Goncourt sostienen que la obra de Gautier, así como la de Balzac, es una pintura escrita (Goncourt y Goncourt, 1923).

El segundo proceso es físico o material, y consiste en la transformación de la mujer real en la ideal a partir de la vestimenta y la gestualidad corporal. Tiburce le regala un atuendo a la moda del siglo XVI, en verde satinado, y un collar de perlas a Gretchen para que pose. Luego le peina su cabello dorado de manera similar a la Madeleine de Rubens, con los bucles sobre los hombros, le acomoda la vestimenta y finalmente “il contemple son oeuvre” (Gautier, 1879, p. 33)<sup>21</sup>. Tiburce, entonces, se convierte en el artista del *Tableau vivant* de la obra maestra de Rubens, pero Gretchen no puede moverse, porque en cuanto lo hace, recibe gritos de su amante

---

<sup>20</sup> Recordemos que Barthes, en “Proust y los nombres” (2003, p. 115-127), analiza los distintos semas que los nombres propios pueden tener en la *Recherche*, en tanto imágenes. Esta teoría nos permite pensar el uso del nombre propio en Gautier, pero de ningún modo existe una teoría sobre los nombres en su literatura.

<sup>21</sup> “Contempla su obra”. La traducción es nuestra.

para que se mantenga quieta y él pueda contemplarla, alcanzar su ideal imposible.

En el caso de Swann, las transformaciones se operan especialmente en la mente del artista. Una vez despertado el parecido con la Séfora a partir del gesto y de la pose de Odette, Swann deja de juzgar su aspecto físico y su rostro y empieza a experimentar un placer en la contemplación del fresco en su cuerpo, y, en consecuencia, Odette se embellece a los ojos del amante, es decir, es transformada. A partir de ahora, pensar en la obra florentina le hace amar a Odette tanto como pensar en ella le genera felicidad, y esa felicidad responde, en verdad, a la satisfacción por sus intereses artísticos: “Il se dit qu’en associant la pensée d’Odette à ses rêves de bonheur, il ne s’était pas résigné à un pis-aller aussi imparfait qu’il l’avait cru jusqu’ici, puisqu’elle contentait en lui ses goûts d’art le plus raffinés” (Proust, 1988, p. 220-221).<sup>22</sup> Es de este modo, entonces, como el plano de lo real, que no daba lugar a lo ideal, de repente comienza a mezclarse con el plano del arte, y Swann deleita sus placeres desinteresados en la idolatría estética de Odette. Las mujeres, para los diletantes gautieristas y proustianos, ceden su cuerpo para la materialización de la obra de arte.

---

<sup>22</sup> “Se dijo que, asociando el pensamiento de Odette con sus sueños de felicidad, no se había resignado a un mal menor tan imperfecto como hasta entonces había creído, pues satisfacía en él sus gustos artísticos más refinados” (Proust, 2010, p. 238).

## Conclusiones: el deseo erótico por la obra de arte o el amor desinteresado

En un artículo sobre la referencia artística como procedimiento literario en Gautier, Peter Whyte explica que las relaciones entre pintura y literatura no han sido más íntimas que en la época romántica (1982, p. 61), y Barrère sostiene que Proust constata esta relación a través de la aparición de las mujeres de Botticelli (1956, p. 34-35). No obstante, en los amantes del arte de Gautier y Proust no se trata solamente de referencias artísticas citadas de manera intertextual, sino que hay, a partir del ojo educado o, mejor dicho, “faussé” (Gautier, 1884, p. 64), es decir, deformado, una propuesta que revela un deleite estético y un amor desinteresado por la obra.

Son muchas las referencias y las descripciones eróticas o vinculadas al amor que se hacen en los procesos de búsqueda del ideal en el plano de lo real o en el momento de la transformación de la mujer en obra. Podemos mencionar, entre ellas, la intención de Albert de encontrar una “maîtresse” que luzca la belleza artística; los sentimientos de pérdida de amor por parte de Tiburce y Albert por la mujer a la que cortejan, ya sea Gretchen o Rosette —de ahí las sospechas de ellas acerca de si son realmente amadas o están siendo engañadas, y también las reflexiones de estos amantes, quienes consideran que si engañan a sus mujeres con alguien es con una pintura, como la de Rubens, o una escultura—, o los deseos de Swann, después de la contemplación y la transformación de la mujer en obra, de besarla y poseerla:

Ou bien elle le regardait d’un air maussade, il revoyait un visage digne de figurer dans *La vie de Moïse* de Botticelli, il l’y situait, il donnait ou cou d’Odette l’inclinaison nécessaire; et quand il l’avait bien peinte à la détrempe, au XVe siècle,

sur la muraille de la Sixtine, l'idée qu'elle était cependant restée là, près du piano, dans le moment actuel, prête à être embrassée et possédée, l'idée de sa matérialité et de sa vie venait l'enivrer avec un telle force que, l'œil égaré, les mâchoires tendues comme pour dévorer, il se précipitait sur cette vierge de Botticelli et se mettait à lui pincer les joues (Proust, 1988, p. 234-235).<sup>23</sup>

Queda claro, después de la comparación del apartado anterior y la última cita, cómo las mujeres ceden el cuerpo, en el proceso de transformación en obra, a la materialización del ideal de estos estetas, y, por lo tanto, emergen sus consecuentes deseos de deleite y placer a través del órgano ocular, pero también el deseo de posesión erótica de la mujer-obra. Los diletantes gautieristas recobran el *ennui* en el momento en que reconocen que sus mujeres no son sus amantes en tanto que no las aman de verdad debido a su aspecto alejado de la belleza ideal. Algo similar podemos distinguir en la *Recherche* cuando el narrador revela que la Odette de la vida real no es una mujer del tipo que Swann suele desear. El *ennui* de estos diletantes se opone al sentimiento de éxtasis y de posesión que adquieren cuando transforman a sus amantes en obra. Podemos comprender que este proceso de transformación estética que ejercen estos artistas a través del

---

<sup>23</sup> O bien lo miraba con expresión huraña, volvía él a ver un rostro digno de figurar en la *Vida de Moisés* de Botticelli, en ella lo situaba, daba al cuello de Odette la inclinación necesaria y, cuando la había pintado bien al temple, en el siglo XV y en la muralla de la Sixtina, la idea de que, aun así, hubiera permanecido allí, junto al piano, en el momento actual, lista para ser besada y poseída, la idea de su materialidad y de su vida, acudía a embriagarlo con tal fuerza, que —con ojos extraviados y las mandíbulas tensas como para devorar— se precipitaba sobre aquella virgen de Botticelli y se ponía a pellizcarle las mejillas. (Proust, 2010, p. 253)

ojo “deformado” por el arte es lo que Freud llamó “sublimación”,<sup>24</sup> que consiste precisamente en canalizar los instintos sexuales en un fin no sexual pero afín a los primeros. Tanto Freud como Bataille aciertan en que solo el hombre puede hacer de su instinto sexual un placer no reproductivo o también, como lo designa Bataille, “una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción” (Bataille, 2020, p. 8). De esta manera, es evidente que los diletantes gautieristas y Swann buscan ese ideal bello que los deleita a partir de la contemplación y la mirada en detalle, es decir, a través de un placer estético y, por lo tanto, no sexual. En el proceso de búsqueda, de transformación de la mujer en obra y en su contemplación hay un derroche de energía improductiva que complace a los instintos sexuales de estos diletantes cuyas sensaciones pasan del *ennui* a la exaltación del placer estético. Este placer o deleite estético también puede ser leído como un placer o un amor desinteresado que se constituye en el núcleo principal de la teoría de *L’art pour l’art* iniciada por Gautier, recuperada por la literatura inglesa de Ruskin, Pater y Wilde, y hecha pastiche por Marcel Proust en *Un amour de Swann*, en tanto que ese amor no es en realidad por Odette, sino por el fresco que Swann percibe y contempla en ella. La acción de sublimación de los instintos sexuales o el erotismo por la obra de arte es en sí la metáfora de la independencia del arte en relación con cualquier esfera, ya sea moral o científica, o también, como la llamó Gautier en la revista *L’artiste*, “la

---

<sup>24</sup> Para ampliar la conceptualización psicoanalítica del término, véase Freud (1993).

autonomía del arte”. En este sentido, los estetas o amantes del arte gautieristas y proustianos son, tanto por su contexto social y económico como por su deseo erótico hacia la obra de arte, “figuras improductivas” en una sociedad en estado de *décadence*<sup>25</sup> en la que obras y artistas como tales cobran independencia por su oposición a la lógica utilitaria característica de la que se desprenden.

## Bibliografía

BARTHES, Roland (2003). “Proust y los nombres”. En *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

BARRÈRE, Jean-Bertrand (1956). *Le regard d'Orphée*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.

BATAILLE, George (2020). *El erotismo*. España: Tusquets.

BECKETT, Samuel (2008). *Proust y otros ensayos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

BOURGET, Paul (1920). *Essais de psychologie contemporaine*. France: Plon-Nourrit et Cie.

BOURGET, Paul (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: Ediciones del Copista.

FRAISSE, Luc (1995). *L'esthétique de Marcel Proust*. France: Sedes, Coll. Esthétique.

FREUD, Sigmund (1993). La moral sexual “cultural” y la nerviosidad moderna. En *Obras completas* Tomo IX. (pp. 159-163). Buenos Aires: Amorrortu editores.

---

<sup>25</sup> Idea ya definida ampliamente por Bourget (1920) y Nietzsche (2002), pero también pensada en obras literarias como *A contrapelo* (2000), de J.K. Huysmans o *Alegato de un loco* (1990), de August Strindberg, entre otras. Refiere principalmente a la época de fin de siglo XIX que en algunas ocasiones tanto Bourget y Huysmans comparan con la época de la decadencia romana en la que emerge una cantidad de sujetos “inferiores como obreros, [...] pero superiores como artistas del interior de su alma, hábiles para el pensamiento solitario” (Bourget, 2008, p. 95) que no pueden integrarse al ciclo del sistema productivo de la sociedad precisamente por sus características artísticas, de modo que se autonomizan de su entorno social y productivo.

- GAUTIER, Théophile, (1857). "Prospectus" in *L'artiste*. pp. 1-3. Paris: Aux bureaux de l'artiste. Vol.3, 927.
- GAUTIER, Théophile, (1879). "La toison d'or" in *Nouvelles*. Paris: Charpentier.
- GAUTIER, Théophile (1879). *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier-Flammarion.
- GAUTIER, Théophile (1884). *Caprices et Zigzags*. Paris: Charpentier et Cie. Éditeurs.
- GAUTIER, Théophile (1946). *La señorita de Maupin*. Argentina: Sopena,
- GONCOURT, Jules y Goncourt, Edmond (1923). *Diario íntimo 1851-1895. Memorias de la vida literaria*. España: Ediciones Jasón.
- KLOSSOWSKI, Pierre (2021). *Sobre Proust*. Buenos Aires: Cactus.
- NIETZSCHE, Friedrich (2002). El caso Wagner. En *Escritos sobre Wagner* (p. 183-242). Madrid: Biblioteca nueva.
- PETER WHYTE, Durham (1982). La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier. En *L'art et l'artiste. Actes de colloque international* (p. 61-75). Montpellier: Société Théophile Gautier avec le concours du Centre National des Lettres (ed.) Théophile Gautier.
- PROUST, Marcel (1988). *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard.
- PROUST, Marcel (2010). *Por la parte de Swann*. Barcelona: Debolsillo.
- RUBY, Franck (1998). "Théophile Gautier et la question de l'art pour l'art". *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 1(20), 9-19.
- SALARIS BANEGAS, Francisco y Videla Martínez, Julieta (2022). De la idolatría estética a la trama de la vida burguesa. Charles Swann y la novela del celoso. *Thèlème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 37(2), 289-296. <https://doi.org/10.5209/thel.80486>.
- SCHMID, Marion (2008). *Proust dans la décadence*. Paris: Honoré Champion.
- STRINDBERG, August (1990). *Alegato de un loco*. México: Premiá.
- THOMÉ-JARROUCHE, Lisette (1998). L'art descriptif de Théophile Gautier. La description d'un critique d'art. *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 20(1), 131-146.
- VIDELA MARTÍNEZ, Julieta y Salaris Banegas, Francisco (2023). Svevo, Proust y la novela del celoso. *Boletín de estética*, 60, 75-102. <https://doi.org/10.36446/be.2022.60.286>.

---

**Julieta Videla Martínez** es licenciada en Letras Modernas y doctoranda en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Se dedica a la investigación en literatura europea comparada, literatura francesa y literatura italiana. Es profesora adscripta en Literatura Europea Comparada, Literatura Italiana y Estética y Crítica Literaria Modernas.



ENTREVISTA







## Migraciones, dolor, libertad y esperanza. Entrevista a Ken Bugul en torno a su novela *Le trio bleu*

*Migrations, Pain, Freedom, and Hope: Interview with Ken Bugul about her Novel Le trio bleu*

**Lía Mallol de Albarracín**

Centro de Literatura Comparada  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo  
Argentina  
[liamallodea@gmail.com](mailto:liamallodea@gmail.com)



### Resumen

Entrevista realizada a la autora senegalesa Ken Bugul por Lía Mallol de Albarracín desde Mendoza, Argentina, a través del correo electrónico. A partir de comentarios particularmente relacionados con la novela *Le trio*

*bleu*, publicada en enero de 2022, que gira en torno al actual y lacerante tema de la migración, se exponen asuntos sensibles tanto para la escritora como para la Literatura Comparada. Identidad, interrelación cultural, alienación, asimilación, fronteras, intercambios... términos comparatistas que nutren la reflexión a la que nos invita esta novela plena de poesía y de humanidad.

**Palabras clave:** Ken Bugul, migraciones, literatura, comparatismo, entrevista.

#### **Abstract**

Interview with the Senegalese author Ken Bugul, carried out by Lía Mallol de Albarracín, from Mendoza, Argentina, via email. Based on comments related to *Le trio bleu*, published in January 2022, a novel that revolves around the current and painful topic of migration, the conversation explores issues that are sensitive for both the writer and Comparative Literature. Identity, cultural interrelation, alienation, assimilation, borders, exchange—comparative terms upon which this novel full of poetry and humanity invites us to reflect.

**Keywords:** Ken Bugul; migrations; literature; Comparative Literature; interview.

*Le trio bleu* es el título más reciente de la escritora senegalesa Ken Bugul. Fue publicado en enero de 2022 en París por la editorial Présence Africaine después de siete años de silencio por parte de la autora. En esta novela se relatan las vicisitudes de tres personajes reunidos en Réewma (una capital europea perfectamente reconocible detrás del nombre en lengua wolof): ellos son Góora, el protagonista, y sus dos amigos François y Suleiman. Distintos son los motivos por los cuales se encuentran allí estos hombres, distintas son las experiencias vitales por las que ha atravesado cada uno; no obstante, una realidad en común los hermana tanto en el sufrimiento como en la esperanza: los tres son migrantes. El negro Góora viene del Jolof; François, de Auvernia; Suleimán, de algún rincón de Medio Oriente: quizás Irán, Irak, Afganistán o Kurdistan. Conforman un “trío azul” unido por un pasado doloroso, una admirable capacidad de supervivencia y un profundo deseo de

libertad. Como los pájaros y las mariposas que Suleiman dibuja o pliega en trozos de papel que pega en las paredes del pequeño departamento de su amigo Góora o que quedan diseminados por el suelo, los tres amigos solo sueñan con volar, es decir, liberarse de los dichos de las “lenguas desatadas” que sólo perpetúan las atrocidades del “sistema perverso” que domina el planeta.<sup>1</sup>

Los tres han sido víctimas de desprecio, engaño, injusticia, violencia. Góora, el protagonista, se vio obligado a alejarse de su Jolof natal atravesando “el Gran Desierto” y “el Bello Azul” y solo milagrosamente pudo llegar a la capital de Réewma donde vive desde hace siete años; allí, gracias a sus habilidades como plomero y a pesar de la discriminación de la gente del país, fue obteniendo el dinero necesario para hacerse construir una casa en su patria de origen, con el objetivo de regresar y casarse con Jójo, “la chica más linda del mundo”. El inicio de la novela nos presenta a Góora listo para retornar a su pueblo y hacer callar a los maledicentes demostrando que él también es alguien y que su difunta madre podría haber estado muy orgullosa de él. François, por su parte, ha sido injustamente acusado de violación y no hace mucho ha salido de la cárcel; conoce a Góora porque también trabaja como plomero en la misma construcción; una idéntica experiencia de la miseria, la soledad y el desprecio por parte de quienes los rodean ha ido forjando su amistad. Una mañana conocen a un tercer personaje que se presenta ante ellos: “*Me llamo Suleiman*,”<sup>2</sup> como el de Antonio Lozano” (17); este último ha sido expulsado de su tierra natal por los fanáticos religiosos que han

---

<sup>1</sup> Los términos entrecomillados aquí, traducidos del francés por mí, aparecen destacados en cursiva en la novela.

<sup>2</sup> En castellano y cursiva en la novela.

puesto al país en pie de guerra; él es poeta, dibuja y modela pájaros y mariposas de papel, recita versos y salmos, está completamente desprendido de la vida y es quien enseña a sus otros compañeros el valor de la poesía, del sueño, de la esperanza y de la libertad: les enseña a volar con las alas del espíritu.

Góora vuelve por fin al Jolof donde nada ocurre como estaba previsto; sin embargo, decide no desanimarse: “Hay que ser como los pájaros. Como las mariposas, frágiles y bellas... [...] Yo me vuelo para escapar a mis propias catástrofes. Me escapo del Góora víctima del *sistema perverso* y de las *lenguas desatadas*” (243-244).<sup>3</sup>

La novela se ordena en diez capítulos en los que se entrelazan espiraladamente pasado y presente, ficción y reflexiones. Una vez más, Ken Bugul utiliza a los personajes y sus historias para criticar el estado de los países africanos mal regidos por autoridades codiciosas y para denunciar lo que entiende ser los males del mundo contemporáneo: el capitalismo, el individualismo, la corrupción gubernamental, las mentiras de los medios de comunicación, la falta de respeto por el planeta, la falta de educación, la mendicidad infantil, el abandono de la vida rural, la superpoblación y la contaminación de las ciudades, el fanatismo religioso y la intolerancia, las mentiras de las nuevas religiones, la falta de trabajo para los jóvenes, los conflictos raciales, las fronteras, la inmigración... “Hay gente que cierra las fronteras; pero al interior de esas fronteras hay gente que abre otras” (247). Al leer *Le trio bleu*, nos damos cuenta de que las causas de la migración pueden ser de todas

---

<sup>3</sup> La cursiva es de la autora.

clases: religiosas, políticas, sociales, económicas, raciales... Los migrantes son los desechados de un sistema que privilegia el dinero, las apariencias y el poder. Habitamos un mundo donde los jóvenes y los más vulnerables no encuentran ni lugar ni dignidad, despreciados por los ricos y poderosos.

La novela tiene un fuerte contenido metafórico y alegórico; podemos afirmar que la defensa y la promoción de la libertad -tanto de cuerpos como de imaginación y de conciencia- constituyen su valor más profundo. Y junto con la libertad, es la esperanza en un mundo más justo y más humano lo que ilumina el trasfondo de denuncia y de reflexión en el que se engarza un argumento de acuciante actualidad. No en vano es azul el trío que comparte su historia y que da título a la novela.

El fenómeno de la inmigración y de su “perceptible inquietud” (Nieto, 2003, p. 11) es el eje vertebrador de esta obra que se hace eco de un hecho de gravitación global, “tanta que, tal vez, ‘migratorio’ resulte uno de los adjetivos definitorios de este siglo” (Nieto, 2003, p. 12). Afirma Haydée Nieto:

Se trata de un fenómeno planetario que, a comienzos del siglo XXI, presenta características distintas de los clásicos movimientos migratorios que ha conocido la raza humana en toda su historia. Hoy, como siempre, los variados motores que impulsan al emigrante pueden agruparse, fundamentalmente, en tres: desempleo, con su correlato de pobreza y hambre; derechos humanos conculcados y persecución política. Y hoy, como siempre, las corrientes migratorias fluyen de países pobres, generalmente sometidos a gobiernos dictatoriales, hacia naciones ricas y democráticas donde el bienestar y la libertad parecen al alcance de la mano. (2003, p. 11)

*Le trio bleu* de Ken Bugul ilustra con contundencia la cita precedente ya que, en efecto, desempleo, pobreza, hambre, violación de los derechos humanos, persecución política, búsqueda de libertad y de bienestar son los móviles que llevan a los personajes a emigrar. Asimismo, a lo largo de la novela y a semejanza de la realidad misma, escuchamos también “los ecos dramáticos de xenofobia, ilegalidad, racismo, trata de seres humanos, degradación y hasta muerte violenta” (Nieto, 2003, p. 11) íntimamente vinculados con este fenómeno. El mismo se revela tan generalizado que, a pesar de las distancias espaciotemporales, cabe atribuir a la publicación de la senegalesa Ken Bugul lo que Gabriela Chavarría Alfaro escribiera desde Costa Rica sobre los migrantes centroamericanos: “Los personajes de estos textos narrativos que son ingenuos, marginados y explotados sin piedad marcan estas novelas con una particularidad testimonial y de denuncia [...]” (2011, p. 37).

Ken Bugul nos ofrece una novela al mismo tiempo poética y cruda, épica y cuestionadora, que refleja la complejidad del fenómeno tematizado. Responde literaria e intuitivamente a las conclusiones de la Sociología:

[...] el tratamiento de las migraciones internacionales requiere un abordaje desde la complejidad: abundante en matices es, fundamentalmente, un fenómeno (dilema y proceso) social, cultural, político, económico y personal-individual sobre cuyas motivaciones esenciales existen aún espacios vacíos de conocimiento (Cesarín, 2003, p. 79).

Por la riqueza de su composición y la complejidad del tema tratado, *Le trio bleu* puede abordarse desde diversos puntos de vista entre los cuales es de destacar el de la Literatura comparada siempre atenta, en palabras de Adriana Crolla

(2011), “a todo lo que migra, cambia y transporta” (10). La novela ofrece “todo tipo de límites, barreras y fragmentaciones, para traerlos a la superficie y hacerlos visibles en su total y compleja dimensión” (Crolla, 2011, p. 10). Ya sea a través de los personajes, los espacios (con sus fronteras tanto reales como simbólicas), la trama o las reflexiones de la voz narradora, interesa “descubrir el relampagueo de la otredad que fulgura en los infinitos vaivenes de la multidiversidad” (Crolla, 2011, p. 10), tal como la Literatura Comparada propone. *Le trio bleu* permite reflexionar sobre estos problemas a partir de las desventuras de los personajes tanto principales como secundarios; también a través de la descripción de diversos contextos donde los unos y los otros se encuentran o desencuentran con brutalidad. Precisamente, el conflicto de la otredad es uno de los más acuciantes y dolorosos y queda expuesto desde las primeras líneas de la novela, la cual comienza cuando Góora se apronta a regresar a su Jolof natal; pensando en su viaje toma conciencia de su condición: “Es *jolof-jolof*. Aquí en Réewma, el país donde se encuentra, eso se nota. Es totalmente negro. Es un inmigrante” (Bugul, 2022, p. 9. La traducción es mía).

El movimiento de poblaciones no es un fenómeno propio del siglo XXI [...] Las migraciones son una realidad que, aun bajo el signo de la contemporaneidad y la emergencia, no es nueva en la historia del hombre, sino una constante de la condición humana.

afirman Fernanda Elisa Bravo Herrera y Claudia Garnica de Bertona en su “Presentación del dossier «literatura e inmigración: un desafío para las literaturas nacionales»” (2017, 8, p. 1). Es fácil distinguir en la novela de Ken Bugul distintos aspectos de este fenómeno tan actual como antiguo y



permanente, al que podemos relacionar con las posibles formas de desplazamiento que explicita Lelio Mármora (citado por Cesarín, 2003, p. 79) en un intento por definir las y caracterizarlas. Así, en cuanto a la direccionalidad, los personajes bugulianos son emigrados e inmigrantes; en relación con las causas, uno sufre una migración forzada (el refugiado Suleiman) mientras que para los otros dos la migración es voluntaria; de acuerdo con criterios de territorialidad, aparece tanto el fenómeno de migración interna (del campo a la ciudad) como externa o internacional (desde África y desde Medio Oriente); nos encontramos con casos de distinta duración en el tiempo; la legalidad es uno de los problemas enfrentados por los personajes y, finalmente, el problema de la calificación o capacitación laboral también está presente.

Quedan expuestas en *Le trio bleu* las problemáticas recurrentes y propias de los fenómenos migratorios condensadas en la cita que sigue:

Fugas demográficas acompañaron también los varios procesos de colonización, colonialismo, imperialismo, modernidad, industrialización y revoluciones políticas que cambiaron los mapas / y muchas de las fronteras, dibujando nuevos (des)equilibrios políticos y diferentes formas de concebir las pertenencias identitarias y nacionales. Emigrantes, prófugos, inmigrantes, exiliados, viajeros son algunas de las posibles formas de definición de las subjetividades que se construyen en los desplazamientos, proponiendo un sujeto cultural muchas veces silenciado o invisibilizado. Extranjería y extrañamiento, fronteras internas y estatales, alteridades e identidades (re)construidas, inventadas o negadas, desterritorializaciones y de-localizaciones, utopías, cristalizaciones, mandatos familia-

res, comunidades más allá de límites políticos, derecho de migrar, deportaciones, son algunas de las tantas problemáticas que se plantean (Bravo Herrera y Garnica de Bertona, 2017, 8, p. 1-2).

No obstante, es de destacar que la mirada de Ken Bugul sobre el fenómeno destila optimismo. Por su experiencia personal (recordemos que la autora vivió algún tiempo en Bélgica, varios años en Francia y también en Benín, amén de ser una incansable viajera), Bugul ha sabido absorber de la realidad las lecciones más provechosas para su escritura; y por su naturaleza abierta, sensible y empática es capaz de rescatar lo mejor de la humanidad detrás de cada experiencia. Es así como en *Le trio bleu*, la autora denuncia el desgarrador fenómeno migratorio y sus consecuencias; pero nos propone, al mismo tiempo, algunas salidas posibles: el acceso a una buena educación y la adquisición de una profesión u oficio (“Tener primero un oficio, para confeccionarte alas y aprender a volar”, dice en p. 246), el regreso a la agricultura y, sobre todo, la frecuentación de los libros. Además de Antonio Lozano, a lo largo de la novela se mencionan títulos y autores que los personajes leen y que -indirectamente- Ken Bugul nos aconseja leer a nosotros también: *Civilization ou barbarie* de Cheik Anta Diop, *L'accordeur de silences* de Mia Couto, *Claude Gueux* de Victor Hugo, *La nuit est tombée sur Dakar* d'Aminata Zaaria. Dostoïevski, Kafka, Kundera, Césaire, William Sassine, Ghazâli, Kharaqânî. Títulos y autores ante los que comprendemos rápidamente que la dignidad humana y la libertad ocupan el primer lugar entre los temas tratados por la escritora, así como un ideal humanista y pacifista de tolerancia y de fraternidad refuerza el mensaje de la novela.

Por otra parte, un resonante lirismo triunfa siempre sobre las dificultades, los dolores o los desencuentros suavizando la lectura de las amargas historias. Ken Bugul nos ofrece una obra llena de poesía y de compasión, aunque también presente no poca pesadumbre. Así, nos asombran la belleza enternecedora de la tapa del libro,<sup>4</sup> como también la gran belleza de las imágenes y metáforas entreteljadas a lo largo de cada capítulo; y al mismo tiempo, una tristeza desgarradora nos alerta contra nosotros mismos y contra los oprobios padecidos por miles de hombres y mujeres en el mundo entero. Las justas quejas de los “desechados” encuentran en *Le trio bleu* un eco sonoro; una fuerte denuncia sobre el estado actual de la humanidad que profundiza la diferencia y la distancia entre los seres se deja oír en 250 páginas de un encanto admirable.

No es la primera vez que Ken Bugul comparte con nosotros sus pasiones e ideales basados en el amor por la libertad y el respeto de sí mismo y de los demás. En *Le trio bleu* se oyen los ecos de obras precedentes como *La folie et la mort*,<sup>5</sup> *Rue Félix-Faure* o *La pièce d'or* en las cuales también nos encontramos con seres vulnerables, marginales y rechazados, a merced de un sistema que los obliga a huir, prostituirse y sobrevivir en un mundo injusto. Volvemos a encontrar personajes que, vencidos en un primer momento, alcanzan finalmente la paz interior, la verdad, la libertad y la identidad tras una larga

---

<sup>4</sup> Se trata del perfil de un rostro formado por las siluetas de pájaros en vuelo; hacia la derecha, el perfil se diluye a medida que los pájaros alcanzan su vuelo aún más. Las aves y el rostro que estas dibujan son de color amarillo y se destacan sobre un fondo azul celeste.

<sup>5</sup> Existe traducción castellana de Manuel Serrat Crespo: *La locura y la muerte*. Barcelona: El Cobre Ediciones, 2003.

búsqueda que los empuja siempre hacia lo más profundo de sí mismos.

La escritora dedica esta, su décimo primera novela, a Aminata Zaria Sophie Dièye, a Antonio Lozano y a todos nosotros, también invitados a remontar vuelo.

Acerca de la novela y de las reflexiones que me suscitó, entrevisté a Ken Bugul mediante correo electrónico. A continuación ofrezco una copia del intercambio; la traducción al castellano me pertenece.

### Entrevista:

I

**Lía Mallol (L.M.):** ¿Por qué elegir los términos *Réewma*, *Jolof*, *jolof-jolof* en lugar de Europa, África, africano? ¿Son términos que existen, pertenecen a la lengua wolof, son de uso coloquial y corriente? ¿O son términos inventados? ¿Tienen algún significado adicional?

**Ken Bugul (K.B.):** *Réewma* existe en lengua wolof. Significa país. Cuando se dice *Réewma* es general, nada preciso. Es el país en un sentido indefinido. *Sama réew* significa “mi país”. Se dice *Réewum Argentine*, “un país llamado Argentina”, y ahí sí es preciso. La palabra engloba una zona. En *Le trio bleu Réewma* representa el Occidente.

La palabra *Jolof* significa, ante todo, una región, una zona geográfica. En Senegal existía incluso el reino del Jolof. *Jolof-jolof* significa “originario del Jolof”.

## II

**L.M.:** ¿Qué papel han jugado en su concepción literaria y del mundo Aminata Zaria Sophie Dièye y Antonio Lozano? ¿Tuvo con ellos trato personal?

**K.B.:** Aminata Sophie Dièye, fallecida hace un tiempo, era una joven muy inteligente, muy sensible, muy culta y muy espiritual. También era frágil, inestable y llevó una vida marginal, sufría de depresión. Yo admiraba su belleza, su fragilidad y su inteligencia. Tenía toda la potencialidad para vivir, condicionada y programada como los demás; pero se negaba. Tendía hacia otra cosa. Y era una mujer que había elegido eso. En su precariedad existencial para el común de los mortales, ella tenía siempre una sonrisa satisfecha.

Antonio Lozano, también fallecido hace tiempo, era un hombre extraordinario, gran amante de la literatura, escritor él mismo y dramaturgo. Tenía pasión por África y sus autores e hizo mucho por darlos a conocer en las Islas Canarias. Era un amigo. Amo a la gente apasionada, sensible y frágil al mismo tiempo.

## III

**L.M.:** ¿Por qué dedicarles el libro particularmente a ellos dos? Hay otros escritores citados a lo largo de la novela y a quienes podría habérsela dedicado... ¿Qué lecciones extrajo de todos ellos? ¿Qué lecciones cree usted que cada uno de los personajes puede extraer de ellos?

**K.B.:** Les dediqué el libro para que vivan con la obra, para que se piense en ellos y como reconocimiento a su amistad y a la relación privilegiada que tenía yo con ellos. Siempre me gusta citar a otros autores y sus obras en mis libros para mostrar mi

interés en su trabajo y además hacer conocer sus obras. No aprendí nada especial de esos autores; pero son una inspiración por la calidad de sus personas y de sus obras. Los personajes de la novela quizás tomaron de ellos su espiritualidad y su compromiso con la literatura y con la estética. Como lecciones de vida.

#### IV

**L.M.:** En la novela aparecen representadas distintas formas de migración: la emigración forzada (la situación del refugiado Suleiman), la emigración voluntaria, la emigración interna, la emigración internacional, la emigración transitoria, la emigración definitiva... ¿Piensa usted que habría más tipos de migración para representar? ¿Cuál agregaría si reescribiera la novela? ¿Cómo sería el personaje que la encarnara?

**K.B.:** Hablaría de la emigración por elección. ¿Por qué privarme de emigrar a Argentina si quiero? Me gustan sus grandes espacios, sus pampas, su tango y sus atmósferas socioculturales que conocí cuando estudiaba castellano en el colegio secundario. El personaje que encarnaría [esta emigración por elección] sería yo misma. Podría ser Argentina, pero también otros países u otras ciudades como Berlín, Barcelona, Boulder... La migración habría sido simplemente una cuestión de elección de vida y de libertad.

#### V

**L.M.:** La historia de Góora presenta un final abierto: él no sabe si volverá a Réewma, si se quedará en su Jolof natal, si se dirigirá hacia otro destino. Se diría que la felicidad y la paz se asocian con la libertad de movimiento. Sin embargo,

ese movimiento o desplazamiento es la naturaleza de la migración y el propio Góora, cuya experiencia ha sido horrible, desalienta a Ndongo y trata de convencerlo de que partir no es la mejor opción. ¿Cómo se resolvería, entonces, esta contradicción entre el mensaje de libertad (pensemos en los pájaros) y el de alienación que la migración trae consigo?

**K.B.:** Góora emigró porque tenía por objetivo triunfar para no volver a sufrir la presión social. Su encuentro y su amistad con Suleiman y François le abrieron otras perspectivas existenciales. Así que el motivo de su emigración evolucionó. Más que François, lo inspiró Suleiman. Suleiman vive de la poesía, del dibujo, de colorear y de su pasión por su maestro. No tiene un objetivo preciso en la vida. Vive y se nutre de sus pasiones que no aparecen determinadas espacial o temporalmente. Góora termina por acatar esta forma de vida. Nada lo retiene, ya no quiere atarse para evitar el sedentarismo existencial. Ahora quiere estar en movimiento, sin destino preciso. Ya no quiere tener un *Reew* [país]. Él es su propio país.

## VI

L.M.: ¿Piensa usted que es posible traspasar fronteras sin alienarse? ¿Piensa usted que es verdaderamente posible un diálogo intercultural?

**K.B.:** Es posible no alienarse, pero también es posible formar un todo con otras culturas e integrarlas en la propia cultura. Finalmente, darse cuenta de que todas las culturas son culturas humanas y que en tanto seres humanos, es posible asimilarlas. No quisiera hablar de diálogo intercultural sino de integración intercultural. Al fin y al cabo somos todos seres

humanos. El diálogo plantea la diferencia. Ya no se habla de lo humano sino de dos humanidades diferentes que deben dialogar para tratar de encontrar acuerdos. En mi experiencia personal de la migración, me adapto fácil e inmediatamente dondequiera que me encuentre, como si siempre hubiese vivido allí.

## VII

**L.M.:** ¿Por qué el fenómeno de la migración trae aparejados los de xenofobia, racismo, violencia, abusos de todo tipo, aún entre los propios migrantes?

**K.B.:** Es la pregunta que yo misma me hago. La respuesta que encuentro es que los hombres estaban divididos al comienzo, en sus hogares, y en la migración llevan consigo todos los abusos que están fuertemente anclados en ellos. Las sociedades han creado monstruos y dondequiera que se encuentren reproducen los mismos comportamientos. Xenofobia, celos, desprecio, etc.

## VIII

**L.M.:** ¿Cree usted que el fenómeno de la migración tal como se presenta en la novela ha sido siempre igual o que en este momento y en este mundo globalizado presenta características propias? ¿Cuáles serían las semejanzas y las diferencias? ¿Podría hablarse de un agravamiento del fenómeno, cuáles serían las causas?

**K.B.:** Cada época tiene su tipo de migración. La migración forma parte de la historia de la humanidad. Los seres humanos siempre han migrado, igual que todo ser vivo. Es una necesidad fundamental. Lo que evoluciona con el mundo son las razones,



las causas. Muy pronto -si es que no han comenzado ya- serán las migraciones climáticas las que empujen a las criaturas vivientes, hombres, animales, fauna y flora, hacia un más allá donde la vida pueda continuar. Nada puede detener la migración. Está en los genes de las criaturas. Conforman el proceso ineluctable de la vida. Debemos aprender a aceptarlo y a poner de lado nuestras ideas hechas de toda clase de supremacías. El planeta nos pertenece a todos y es eso también lo que puede salvarlo y salvarnos.

## IX

**L.M.:** Para las personas que migran, esta parece ser la única manera de superar una situación insostenible (desde el punto de vista económico, social, moral...) ¿Qué otra salida vislumbra usted o aconsejaría usted para almas atormentadas y acorraladas como las de Góora, François o Suleiman?

**K.B.:** Partir es la única solución. Si las criaturas no hubieran migrado, no existiría el mundo tal como lo conocemos hoy. Los primeros hombres lo comprendieron y abandonaron su lugar de nacimiento para sobrevivir y propagar la especie<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Hacia el final de la novela, Góora dialoga con una joven *jolof-jolof* igual que él; hablando sobre sus desilusiones y sus proyectos, le explica a la muchacha: “La migración es la dinámica de la vida, de la perennidad de su diversidad y de su belleza. La inmigración es un fenómeno natural para la vida y la supervivencia. Sin migración, la especie se extingue. Por supuesto, hay migraciones provocadas y migraciones padecidas, pero el movimiento es el mismo. En el caso de algunas migraciones actuales, se trata de partir a cualquier parte por una cuestión de urgencia y de necesidad, una cuestión de vida o de muerte para quienes ya no tienen sueños en su país” (Bugul, 2022, p. 243. La traducción es mía).

X

**L.M.:** El fenómeno de la migración en alguna de sus múltiples facetas ya aparece en otras de sus novelas; pienso en *La pièce d'or*, *Cacophonie*, *Aller-retour*, *Rue Félix-Faure* sin olvidar, por supuesto, sus primeros libros donde relata sus propios viajes. Entonces, ¿qué le faltaba decir por lo que necesitó una nueva novela para tratar este tema?

**K.B.:** Pienso que jamás dejaré de hablar sobre la migración. Es la dinámica de la vida. Me parece que yo misma me encuentro permanentemente en tránsito. No intento fijarme. Quiero moverme para mi propio florecimiento intelectual, económico, social, cultural. No quiero pertenecer a una geografía, una cultura, una vida. Quiero vivirlo todo. Cuando salgo de mi casa para ir a hacer las compras, no sé si voy a regresar. Estoy siempre lista para partir o volver a partir. Siempre. Quiero ser una persona libre.

XI

**L.M.:** Usted misma ha vivido la experiencia de la migración, por eso le pregunto para terminar: ¿Qué marcas ha dejado la migración en su propia vida? ¿Se asocia usted con los pájaros de papel, las mariposas y los poemas que figuran en su novela *Le trio bleu*? ¿De qué manera estos símbolos la representan o representan su experiencia vital?

**K.B.:** Sí, pienso que los pájaros y las mariposas de papel me representan. En mi propia migración me sentía efímera, inexistente, extranjera, pero al mismo tiempo encontraba ese lado eufórico de lo efímero. La poesía me sostuvo mucho en esos momentos, más que una novela. Un poema es como un viento que me eleva y me hace volar como las mariposas. De

hecho, siempre digo que quiero morir como una mariposa de papel que se eleva hacia lo alto.

### ENTREVISTA ORIGINAL:

#### I

L.M.: Pourquoi avez-vous choisi les mots *Réewma*, *Jolof*, *jolof-jolof* au lieu d'Europe, Afrique, africain? Ces mots existent-ils en langue wolof, sont-ils utilisés couramment ou les avez-vous inventés?

K.B.: Réewma existe bien en wolof. Il vient de Réew qui signifie pays. Quand on dit Réewma, c'est plus vaste et ce n'est pas précisé. C'est le pays dans un sens indéfini. Sama réew signifie mon pays. On dit Réewum Argentine, il s'agit d'un pays appelé Argentine et là c'est bien précisé. Cela englobe une zone. Dans le Trio Bleu, Rewma représente l'Occident.

Le mot Jolof signifie tout d'abord une région, une zone géographique. Au Sénégal il y avait même le royaume du Jolof. Jolof-Jolof signifie un originaire du Jolof.

#### II

L.M.: Quelle est la place qu'Aminata Zaria Sophie Dièye et Antonio Lozano ont occupée dans votre vie et dans votre vision du monde et de la littérature?

K.B.: Aminata Sophie Dièye, décédée depuis, était une jeune femme très intelligente, très sensible, très cultivée et très spirituelle. Elle était aussi fragile, instable, et a mené une vie marginale et a souffert de dépression. Je l'admirais pour sa beauté, sa fragilité et son intelligence. Elle avait toutes les potentialités pour vivre, conditionnée et programmée comme les autres, mais elle s'y refusait. Elle tendait vers autre chose.

Et c'était une femme qui avait fait ce choix. Dans sa précarité existentielle pour le commun des mortels, elle, elle avait toujours le sourire béat.

Antonio Lozano, décédé lui aussi depuis, était un homme extraordinaire, grand amateur de littérature, lui-même écrivain et auteur dramaturge. Il avait une passion pour l'Afrique et ses auteurs et a beaucoup œuvré pour les faire connaître dans les îles Canaries. C'était un ami aussi. J'aime les gens passionnés, sensibles et fragiles en même temps.

### III

L.M.: Pourquoi leur avez-vous dédié ce livre? Pourquoi eux et non pas tous les autres écrivains que vous mentionnez dans le roman? Quelles leçons avez-vous tirées de tous ces auteurs? Quelles leçons ont pu en tirer les personnages de votre roman?

K.B.: Je leur ai dédié ce livre pour qu'ils vivent avec l'ouvrage, pour qu'on pense à eux et par reconnaissance de leur amitié et des relations privilégiés que j'avais avec eux. J'aime toujours citer les autres auteurs et leurs ouvrages dans mes livres pour montrer mon intérêt pour leur travail et encore faire connaître leurs œuvres. Je n'ai pas tiré de leçons spéciales de ces auteurs, mais ils sont inspirants pour la qualité de leurs personnes et de leurs œuvres. Les personnages du roman en ont peut-être tiré leur spiritualité et leur engagement pour la littérature et pour l'esthétique. Comme des leçons de vie.

### IV

L.M.: Dans *Le trio bleu* sont représentées des formes diverses de migration: l'émigration forcée (c'est la

situation de Suleiman, un réfugié), l'émigration volontaire (Góora), la migration interne (François), la migration internationale (encore Góora et Suleiman), l'émigration temporaire, l'émigration définitive... Pensez-vous qu'il y ait encore d'autres types de migration à représenter? Lequel ajouteriez-vous si vous réécriviez le roman? Le personnage qui l'incarnerait, comment serait-il?

K.B.: Je parlerai de l'émigration par choix. Pourquoi m'empêcher de migrer en Argentine si j'en ai envie. J'aime ses grands espaces, ses pampas, son tango et ses atmosphères socioculturelles que j'ai apprises quand je faisais des études d'espagnol au lycée. Le personnage qui l'incarnerait serait mon propre personnage. Il y a l'Argentine mais il y a aussi d'autres pays aussi ou d'autres villes comme Berlin, Barcelone, Boulder... La migration eût été tout simplement une question de choix de vie et de liberté.

## V

L.M.: L'histoire de Góora a bien une fin ouverte: en effet, on ne sait pas s'il retournera à Réewma, s'il restera dans son Jolof natal, s'il empruntera un autre chemin, une autre destination. On dirait que le bonheur et que la paix sont associés à la liberté de mouvement. Pourtant, ce mouvement ou ce déplacement qui est l'essence même de la migration, Góora en a horreur: son expérience a été atroce et il déconseille Ndogo de quitter le pays, il essaie de lui faire comprendre que partir ne lui apportera pas de bonheur. Alors donc, comment expliquerait-on cette contradiction entre le besoin de liberté (ou l'amour pour la liberté) et le poids de l'aliénation qui est peut-être la conséquence du fait de migrer?

K.B.: Góra a migré parce qu'il avait pour objectif de s'en sortir pour ne plus avoir à subir toutes les pressions sociales. Sa rencontre et son amitié avec Suleiman et François, lui ont ouvert d'autres perspectives existentielles. Le motif de sa migration a ainsi évolué. C'est Suleiman surtout qui l'a inspiré plus que François. Suleiman se laisse vivre au gré de la poésie, du dessin du colorage et de passion pour son maître. Il n'a pas d'objectif précis de vie. Il vit et se nourrit de ses passions qui ne sont pas dans un déterminisme spatial et temporel. Góra a fini par épouser cette manière de vivre. Rien ne le retient, il ne veut plus s'attacher pour éviter cette sédentarisation existentielle. Il veut être en mouvement désormais, sans destination précise. Il ne veut plus avoir de Reew. Il est son propre pays.

## VI

L.M.: Pensez-vous qu'il soit possible de franchir les frontières sans s'aliéner? Pensez-vous qu'un dialogue interculturel puisse vraiment se produire?

K.B.: Il est possible qu'on ne se soit pas aliéné, mais il est possible de composer avec d'autres cultures et les intégrer dans sa propre culturelle. Finalement se rendre compte que toutes les cultures sont des cultures humaines et qu'il est possible de les assimiler en tant qu'être humain. Je ne voudrais pas parler de dialogue interculturel, mais d'intégration interculturelle. Après tout nous sommes tous des êtres humains. Le dialogue pose la différence. On ne parle plus de l'humain mais de deux humains différents qui doivent dialoguer pour essayer de trouver des compromis. Dans mon expérience personnelle de la migration, je m'adapte aisément et immédiatement partout où je me trouve, comme si j'y avais toujours vécu.

## VII

L.M.: À votre avis, pourquoi le phénomène de la migration suscite-t-il la xénophobie, le racisme, la violence et toute sorte d'abus, même entre les propres migrants?

K.B.: C'est la question que je me pose. La réponse que je trouve est que les hommes étaient divisés au départ, chez eux et dans la migration tous les abus sont emportés tant ils sont ancrés en eux. Les sociétés ont créé des monstres et partout où ils se trouvent ils reprennent les mêmes comportements. Xénophobie, jalousie, mépris, etc.

## VIII

L.M.: Pensez-vous que le phénomène de la migration tel qu'il est présenté dans votre roman a toujours eu les mêmes caractéristiques ou bien, au contraire, qu'il dévoile des caractéristiques différentes associées au moment historique actuel et à notre monde globalisé?

K.B. : Chaque époque a son type de migration. La migration fait partie de l'histoire de l'humanité. Les êtres humains ont toujours migré, comme toute chose vivante. C'est un besoin fondamental. Ce sont les raisons, les causes qui évoluent avec le monde. Très bientôt, si ce n'est déjà commencé, ce sont les migrations climatiques qui vont pousser les créatures vivantes, hommes, animaux, faune et flore, vers un autre ailleurs où la vie peut continuer. Nul ne peut arrêter la migration. C'est dans les gènes des créatures. C'est le processus inéluctable de la vie. Nous devons apprendre à nous y faire et mettre de côté nos idées construites de toutes pièces de

souveraineté. La planète nous appartient à tous et c'est cela aussi qui peut la sauver et nous sauver.

IX

L.M.: Pour les migrants, le fait de partir semble être la seule solution face à une situation insupportable (soit d'un point de vue économique, social, moral...) Voyez-vous d'autres issues pour des gens tourmentés et coincés comme Góora, François ou Suleiman?

K.B.: Partir est la seule solution. Si les créatures n'avaient pas migré il n'y aurait pas eu le monde comme nous le connaissons aujourd'hui. Les premiers hommes l'ont compris et ont quitté leur berceau pour survivre et développer l'espèce.

X

L.M.: Vous avez déjà parlé de migration d'une façon ou d'une autre dans quelques-uns de vos romans tels que *La pièce d'or* (Ba'Moïse quitte la campagne et rejoint son fils aîné à la capitale, Zak meurt en essayant de partir), *Aller-retour* (Ngoné cherche son frère venu en ville à la recherche de travail), *Rue Félix-Faure* (il y a les Capverdiens, il y Muñ qui arrive Rue Félix-Faure aussi en provenance d'autre ville) ; n'oublions pas, en premier lieu, vos propres voyages et vos propres expériences mises en paroles dans vos premiers livres... Alors je me demande: qu'est-ce qu'il vous avait manqué de dire, pourquoi avez-vous eu besoin d'un nouveau livre pour en parler?

K.B.: Je pense que je n'arrêterai jamais de parler de la migration. C'est la dynamique de la vie. Moi-même je trouve que je suis en transit permanent. Je ne cherche pas à me fixer.



Je veux bouger pour mon propre épanouissement intellectuel, économique, social, culturel. Je ne veux pas appartenir à une géographie, à une culture, à une vie. Je veux tout vivre. Quand je sors de chez moi pour aller faire des courses, je ne sais pas si je vais revenir. Je suis toujours prête à partir ou repartir. Toujours. Je veux être une personne libre.

## XI

L.M.: Finalmente je voudrais savoir quelles marques l'expérience de votre propre migration vous a-t-elle laissées? Vous sentez-vous représentée par les oiseaux en papier, les papillons et les poèmes qui figurent dans votre roman *Le trio bleu*? Comment ces symboles s'associent-ils avec votre expérience vitale?

K.B.: Oui je pense être représentée par les oiseaux et les papillons en papier. Dans ma propre migration je me sentais éphémère, inexistante, étrangère, mais en même temps il y avait ce côté euphorique dans l'éphémère. La poésie m'a beaucoup soutenu dans ces moments-là, plus qu'un roman. Un poème est comme un vent qui me soulève et me fait voler comme les papillons. D'ailleurs je dis toujours que je veux mourir comme un papillon en papier qui s'envole vers les hauteurs.

## Bibliografía

BRAVO HERRERA, Fernanda Elisa / GARNICA DE BERTONA, Claudia, "Presentación del dossier «literatura e inmigración: un desafío para las literaturas nacionales»". En: *Cuadernos del Hipogrifo. Revista semestral de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 8, (2017): 1-6. Disponible en línea en: 8 [2017] - Cuadernos del HipogrifoCuadernos del Hipogrifo (revistaelhipogrifo.com) Consultado el 10 de mayo de 2023. [http://www.revistaelhipogrifo.com/?page\\_id=1366](http://www.revistaelhipogrifo.com/?page_id=1366)

BUGUL, Ken. *Le trio bleu*. Paris : Présence Africaine, 2022.

CESARÍN, Sergio, "Migrantes, emigrados y refugiados". En: Signos Universitarios: dossier "Migraciones y migrantes", XXII, 39, (2003): 75-106.

CHAVARRÍA ALFARO, Gabriela, "El papel de los migrantes en las nuevas cartografías literarias de Centroamérica". En: CROLLA, Adriana (comp.) *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011. pp 29-41.

CROLLA, Adriana, "Prólogo". En: CROLLA, Adriana (comp.) *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2011. pp 9-13.

NIETO, Haydée, "Editorial". En: *Signos Universitarios: dossier "Migraciones y migrantes"*, XXII, 39, (2003): 11-12.

---

**Lía Mallo** es Profesora de Enseñanza Media y Superior en Letras y Licenciada en Letras, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo en 1993. Becada por la Alianza Francesa de París en 1989, por organismos de Ciencia y Técnica desde 1994 a 1998 y por la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) del Ministerio de Educación de la Nación en 2016. Actualmente Profesora Titular Interina con dedicación Semiexclusiva de la Cátedra "Literatura de Lengua Francesa" de la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo y, por extensión, de "Historia Cultural y Literaria"; miembro del Centro de Literatura Comparada (CLC) y del Instituto de Literaturas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo, de la AALFF (Asociación Argentina de Literatura Francesa y Francófona) e integrante del Consejo Editor de la revista académica digital *Lectures francophones*, dirigida por el Dr. Francisco Aiello. Participante en Jornadas, Congresos y Simposios sobre temas de su especialidad, en calidad de expositora, coordinadora y co-organizadora. Co-Directora de proyectos aprobados por SeCTyP UNCuyo sobre literatura femenina francófona de África Subsahariana desde 2011 hasta 2018. Ha dictado cursos, seminarios y conferencias sobre temas de literatura francesa y francófona en nuestro medio, para estudiantes y para público general y especializado. Ha publicado artículos, reseñas, capítulos de libro y traducciones en castellano y en francés.





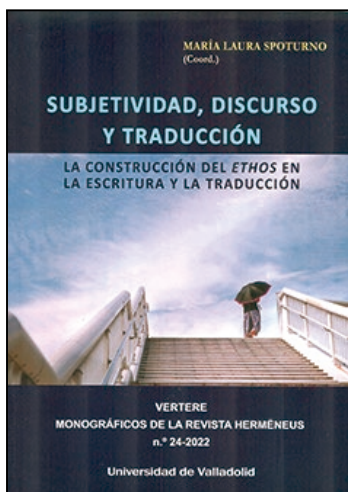
RESEÑAS





Spoturno, María Laura (coord.) et al. (2022). *Subjetividad, discurso y traducción: la construcción del ethos en la escritura y la traducción*. Vertere: Monográficos de la revista *Hermeneus*, 24. Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.

**María Eugenia Ghirimoldi**  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina  
[ghirimoldi.mae@gmail.com](mailto:ghirimoldi.mae@gmail.com)



Esta obra colectiva incluye trabajos realizados en el marco del Proyecto de Investigación y Desarrollo “Escrituras de minorías, *ethos* y (auto)traducción”, inscripto en la Universidad Nacional de La Plata y dirigido por la Dra. María Laura Sportuno. Dicho volumen ha sido publicado por Ediciones Universidad de Valladolid con el aval del Dr. Juan Miguel Zarandona.

Coronada con el exquisito prólogo de María Carmen Africa Vidal Claramonte, la obra es presentada por la coordinadora María Laura Spoturno, quien nos ilustra sobre las nociones teóricas que enhebran los nueve capítulos que atesora esta obra.

El prólogo invita a descubrir los procesos de amor y conflicto entre lenguas y subjetividades que se gestan en el encuentro con el otro cuando se traduce. De este modo, nos introduce en el concepto del *ethos* en torno al cual se articula el libro. Se refiere tanto al *ethos* del escritor como al del traductor, cuyas subjetividades discursivas entran en una relación siempre en construcción y no necesariamente armoniosa. Vidal Claramonte subraya la importancia de abordar esta noción del *ethos* porque visibiliza por fin al traductor. Además, realza el aporte fundamental de este volumen para los estudios de traducción en tanto profundiza en el *ethos* en textos literarios en torno a conceptos contemporáneos como las migraciones, el feminismo transnacional, lo *queer*, las identidades híbridas o la autotraducción, entre otros. Así, queda en evidencia que las escrituras y reescrituras abordadas en cada capítulo son ejemplos de interseccionalidad que subvierten la norma y, en especial, reflejan *ethos* múltiples que se hacen visibles.

Seguidamente, Spoturno nos presenta este monográfico colectivo que investiga aspectos discursivos, literarios y retóricos de la subjetividad, tanto en el discurso literario como en el discurso literario (auto)traducido, de voces que en muchos casos lucharon duramente para hacerse oír. La coordinadora del volumen hace un recorrido teórico de la noción de *ethos* desde la retórica de Aristóteles hasta el siglo veinte con la sociología de Max Weber, Pierre Bourdieu, Erving Goffman; desde el análisis del discurso de Oswald Ducrot, Ruth Amossy y Dominique Maingueneau; como también desde la traductología con Berman, Simeoni, Gouanvic, Inghilleri, Sela-Shefy, Wold y Fukari, Suchet, Vorderobermeier, Spoturno, Alberdi, Urquizu, entre otros.

La noción de *ethos* elaborada por Amossy resulta clave para este proyecto porque distingue entre *ethos* discursivo, imagen discursiva “que se obtiene del responsable de la enunciación a partir de su compromiso y actividad enunciativos” y *ethos* previo, “que remite a las ideas previas que el alocutario tiene del locutor antes de que este tome la palabra..., ideas que concitan las representaciones colectivas cristalizadas o estereotipos” (22). Esta distinción permite comprender el carácter dinámico del *ethos* cuando se modifican o transforman las imágenes previas que pesan sobre el locutor a cargo de la enunciación, lo que Amossy llama retrabajo del *ethos* previo (23). Estas operaciones, que ocurren también a nivel colectivo, permiten analizar el retrabajo del *ethos* previo de un grupo sobre las representaciones estereotipadas que se asocian a él en un período determinado.

Desde el análisis del discurso muchos estudios retoman la noción del *ethos* para abordar la subjetividad en el discurso literario traducido y autotraducido. Dentro de la traductología, al problema de la subjetividad se le suma el de la figura traductora, ampliamente invisibilizada en las culturas occidentales, que es objeto de innumerables investigaciones de la mano de Venuti, Hermans, Schiavi, Delisle, Munday, Summers, Chesterman, Baer, Grutman, Jansen, Kaindl, Kolb y Schager, entre otros.

Además, Spoturno nos trae, desde los modelos narratológicos, la hipótesis de Giuliana Schiavi del traductor implícito, como “entidad textual que regula el funcionamiento y encauza la lectura del texto traducido” (23). Según este modelo, en una traducción hay dos emisores, el autor implícito y el traductor implícito, y un destinatario, el lector implícito. Theo Hermans, por su parte, identifica los modos en que el traductor se hace



visible en el discurso narrativo. Esta hipótesis ha sido reelaborada y criticada, además de relacionada con la categoría de *ethos* para explicar la subjetividad en el texto traducido desde una mirada sociodiscursiva, como lo han hecho Myriam Suchet y María Laura Spoturno.

Suchet, desde la pragmática interaccional, propone la noción de traducción como renunciación y de *ethos* diferencial que surge de la negociación entre autor y traductor. El equipo de autores de este volumen hace sus propios aportes a la categoría del *ethos* en el discurso literario y en la (auto)traducción: Ana María Gentile, siguiendo a Suchet, explora la traducción como un género en sí mismo; Sabrina Ferrero, a partir de las líneas de Spoturno, indaga sobre el *ethos* en el discurso autotraducido; María Laura Spoturno destaca la reelaboración de la imagen autoral como característica distintiva de la autotraducción; Andrea Lombardo y Spoturno reflexionan sobre la construcción del *ethos* individual y colectivo en la escritura y la traducción dentro de los movimientos activistas sociales, y Gabriel Mateo introduce la categoría de *ethos* comunitario, que recupera aspectos subjetivos que escapan al *ethos* colectivo.

Finalmente, la introducción de Spoturno nos comenta los capítulos presentados que contribuyen al estudio de la subjetividad en el discurso literario (traducido/autotraducido) desde el análisis de la categoría del *ethos*. A lo largo del volumen, se abarcan nociones tan variadas como identidad colectiva y estereotipos (Soledad Pereyra), traducción feminista y ética (Ana María Gentile, Andrea Lombardo), *ethos* colectivo interseccional y transnacional (Gabriel Mateo y María Laura Spoturno), autoría y autotraducción (Sabrina Solange Ferrero), la legitimación de la autoridad discursiva y la poesía

autotraducida (Melisa Stocco), retrabajo del *ethos* y traducción de literaturas para las infancias (Mariela Romero), *ethos* colectivo y novela testimonial (Gabriela Luisa Yañez) y *ethos queer* y traducción (Magdalena Chiaravalli y María Laura Escobar).

El capítulo que abre el volumen pertenece a Soledad Pereyra y se titula “*Ethos* colectivo y el estereotipo del refugiado en la narrativa de Olga Grjasnowa”, para descubrir una autora y dramaturga consagrada dentro del campo artístico alemán que llega como refugiada judía por cuota proveniente de la antigua Unión Soviética. Escribe en alemán y es traducida a varias lenguas, en particular al inglés, con una recepción muy positiva. En su obra, la autora pone en escena la temática de los refugiados en Alemania. La tercera novela, en la que se centra este capítulo, *Gott ist nicht schüchtern* de 2017, se caracteriza por la construcción de personajes refugiados que no tienen otra opción más que huir. Para abordar el análisis, se ofrecen explicaciones sobre el contexto histórico social de los judíos refugiados por cuota en los noventa y principios del 2000 que emigraron desde la antigua Unión Soviética a la República Federal de Alemania, como también lo hicieron en el 2013 los refugiados sirios luego del conflicto bélico desatado en el 2011 en aquel país.

Luego se explican los dos conceptos teóricos claves: el de *ethos* colectivo y el de estereotipo. Siguiendo la categoría de Amossy de *ethos* colectivo (2010), Pereyra muestra cómo se construye en la novela de 2017 la imagen de los refugiados sobre la complejidad de los contextos de origen, las penosas condiciones de los desplazamientos y la diversidad de las subjetividades, pero siempre cuestionando los estereotipos. Estas representaciones colectivas en torno a la comunidad de

refugiados provenientes especialmente de Siria son discutidas por la autora, ella misma refugiada, como “memoria colectiva” sobre los desplazados (39). La novela cuenta la historia de las trayectorias de viaje desde Siria cuando estalla la guerra civil en 2011 hasta Alemania, desde la perspectiva cultural y espacial de Oriente y desde múltiples figuras e historias, a diferencia de novelas anteriores, en las que la perspectiva era inversa, donde los personajes miraban desde Europa hacia sus países de origen.

Como nos permiten apreciar las reflexiones de Pereyra con numerosos ejemplos, la caracterización de los personajes, no musulmanes devotos ni comprometidos políticamente, con formación profesional y de familias acomodadas, se aleja claramente del estereotipo del refugiado sirio instaurado en los discursos sociales alemanes. También se ofrecen valiosas observaciones sobre cambios significativos en la traducción al inglés de 2019 de la obra original en alemán, como el título y otros elementos del paratexto que fueron modificados o eliminados. Estas alteraciones pueden entenderse como estrategias políticas para acceder a un lectorado más amplio en un momento histórico de prohibición de entrada a los Estados Unidos para los refugiados de origen musulmán.

En segunda instancia, se encuentra el capítulo de Ana María Gentile “*Installations* de Nicole Brossard: Poesía feminista, *ethos* y semiautotraducción”. Este estudio nos lleva al territorio de la traducción al español de la obra poética de una de las autoras feministas y militantes más representativas de la literatura canadiense. El poemario analizado, *Installations (avec et sans pronoms)*, fue publicado en 1989 en Quebec y su traducción al español, *Instalaciones (con y sin pronombres)*, tuvo una edición bilingüe en México. El artículo se centra en el

análisis de la traducción del poemario realizada en 1997 por la escritora argentino-mexicana Mónica Mansour, quien ya había traducido de la misma autora la novela *Le désert mauve*. Se hará foco en especial en tres facetas que ilustran la relación entre original y traducción en este caso.

Una parte se dedica a introducir la poesía feminista de Brossard dentro de las prácticas de escritura y traducción del colectivo feminista canadiense, luego de haber transitado etapas marcadamente vanguardistas y subversivas del lenguaje y del género. Luego se ofrecen explicaciones y ejemplos sobre la manera en que se materializa la desconstrucción del lenguaje en el original: “falta de puntuación, alteraciones sintácticas, uso de distintas letras, en especial bastardillas, nombres propios en minúscula, juegos gráficos de líneas y rayas, incrustaciones en otras lenguas...” (53), y cómo la traductora, ante semejante desafío de redes de significantes, transforma e interviene en su reescritura. Asimismo, Gentile reflexiona sobre el potencial que ofrece la edición bilingüe, donde la traducción, por su disposición, traza un continuo enunciativo y complementa al original.

En una segunda parte, con el objetivo de caracterizar el *ethos* de la traductora Mónica Mansour, se elige como herramienta la noción de *ethos* del traductor en su labor de renunciación, en términos de Myriam Suchet (56), concepto que destaca el rol de negociación continua con una instancia de enunciación anterior durante la labor de traducción. Tomando como guía los análisis previos de Suchet, Flotow y Castro Vázquez, se analizan algunos ejemplos de estrategias para la traducción de suplementación ante la subversión de la lengua que realiza Brossard en sus poemas. También se abordan ejemplos de inserciones heterolingües, como préstamos con y sin marcas,

además de muestras donde se ven los particulares desafíos de las polisemias y homofonías que presentan sus límites a la hora de traducir a causa de la materialidad de las diferentes lenguas.

En tercer lugar, se ofrecen reflexiones sobre el estatus de la traducción al español como un caso de semiautotraducción. Gentile destaca el *ethos* previo de Mansour como traductora del poemario, con experiencia previa como traductora de Bronsard, con quien ha mantenido numerosos intercambios durante el proceso de traducción al español. Valiéndose de las categorías propuestas por Julio César Santoyo y Xosé Manuel Dasilva, la autora del capítulo caracteriza el tipo de colaboraciones que tienen lugar entre la autora y la traductora, que, a partir de los límites de los datos disponibles, oscila entre la traducción alógrafa y la semiautotraducción. En suma, este valioso aporte de Gentile ofrece un caso de análisis de traducción de poesía feminista, donde la lengua subvertida y la explosión de los sentidos que emergen con múltiples estrategias esperan ser traducidos y no dejan de interpretarse.

El tercer capítulo es de la autoría de Andrea Laura Lombardo, “Subjetividades femeninas y discursos feministas en *The thing around your neck* y en su traducción al español”. En él, Lombardo examina la configuración de las subjetividades femeninas en una colección de cuentos de Chimamanda N. Adichie y la manera en que se recrean los discursos feministas en las traducciones al español realizadas por Aurora Echevarría Pérez. En primer lugar, se presenta a Adichie como escritora nacida en Nigeria, de la etnia igbo y de religión católica, que migra a los Estados Unidos, donde se convierte en una exponente de una literatura feminista y transnacional, cuyos temas recurrentes son la migración y la violencia política y religiosa en Nigeria. Su lengua de escritura es el inglés, pero

introduce variedades de igbo, hausa e inglés nigeriano en la construcción de sus personajes transculturales. La colección de doce cuentos de *The thing around our neck* fue publicada en Londres en 2009, mientras que la traducción al español salió a la luz en 2011 en España y en 2018 en Argentina, por la misma traductora. En segundo lugar, Lombardo detalla información sobre las publicaciones del original y las traducciones al español. Además, brinda datos sobre su recepción, tanto a nivel internacional, como escritora feminista con presencia activa en los medios y por internet, como a nivel local, sobre las repercusiones en Argentina, que permiten construir una imagen pública que suscita polémicas, pero donde prevalece un *ethos* autoral femenino y transnacional. En tercer término, Lombardo aporta sus reflexiones sobre la traducción desde la perspectiva de la traductología feminista, siguiendo a Flotow, Castro, Ergun, Vidal Claramonte, Spoturno, Simon, entre otros. Esta disciplina deconstruye las epistemologías hegemónicas vinculadas a las temáticas de género, sexualidades y estereotipos raciales y, alejándose del concepto de traducción como simple trasvase interlingüístico, se propone como una nueva forma de escritura donde cobran protagonismo la autoría y la autonomía del texto traducido. Se destaca la interseccionalidad como principio rector de los feminismos transnacionales y de los estudios de traducción feminista, “que reconoce las diferencias entre mujeres en una postura de solidaridad y manifestación de la equidad frente a cualquier forma de opresión” (73).

Luego, la autora del capítulo avanza en el análisis de las subjetividades femeninas y los discursos feministas a partir de los estudios sobre el *ethos* en el ámbito del análisis del discurso y de la traductología, siguiendo en particular a Amossy y a Spoturno. En efecto, para caracterizar el uso específico de la

lengua inglesa que hace Adichie, Lombardo apela a la noción de heterogeneidad interlingüe desarrollado por Spoturno. El proyecto feminista de la escritora nigeriana se explora en dos cuentos: “A Private Experience” y “The Arrangers of Marriage”.

En el primer cuento mencionado, el encuentro fortuito en un negocio de dos mujeres pertenecientes a etnias diferentes (una a la igbo y cristiana, y otra a la hausa y musulmana), permite exhibir la heterogeneidad lingüístico-cultural de los personajes que entablan un diálogo híbrido donde la lengua hausa solo se evoca con deformaciones de la lengua inglesa (76) que actúan como huellas de esa lengua minoritaria. Las marcas de la heterogeneidad lingüística que configuran el *ethos* autoral se reconfiguran parcialmente, desdibujándose, en el texto traducido. Se ofrecen en el análisis ejemplos donde no se recrean los usos agramaticales, las faltas a las normas de conjugación o al orden sintáctico, se recurre a equivalentes funcionales que borran las marcas de subjetividad del original, entre otras estrategias de homogeneización en la traducción al español.

En el segundo cuento, Lombardo se enfoca en la evocación de la lengua igbo, en un relato que cuenta la historia de un matrimonio de nigerianos que emigra a los Estados Unidos y su adaptación lingüístico-cultural. El personaje masculino muestra una actitud de asimilación identitaria a la cultura estadounidense, buscando borrar su origen étnico, como cuando traduce su nombre propio, Ofodile Udenwa, y se convierte en Dave Bell, al tiempo que, ejerciendo violencia patriarcal, convierte obligadamente a su mujer, Chinaza, en Agatha Bell. En su análisis, Lombardo nos describe la particular estrategia utilizada en el texto para remitir a la otra lengua, la igbo, cuya presencia no aparece como tal, sino que es

“representada por evocación” (79). Esta tensión entre el igbo y el inglés se traslada al español mediante el recurso de la literalidad extrajerizante de Berman. También se hace mención de la presencia de refranes que remiten a la cosmovisión igbo en el plano semántico, pero que siguen las reglas del inglés a nivel morfosintáctico (traducción interlingüística, 80). La paremia comentada ejemplifica la marcada impronta patriarcal que existe sobre las mujeres. En español, la traducción literal recrea la heterogeneidad del original; sin embargo, destaca Lombardo, “no se evidencia ninguna intervención orientada en el sentido de los feminismos que revierta estos patrones de pensamiento estereotipado” (81).

Por último, se concluye que la recepción en Argentina de la obra de Adichie es valorada como representativa del feminismo activista contra los estereotipos, la visibilidad de las mujeres diaspóricas, la denuncia de la discriminación de género y la reivindicación de todas las identidades. El análisis de Lombardo sobre la escritura feminista y transnacional de Adichie desata fértiles discusiones acerca de la ética de traducción y ofrece ejemplos esclarecedores sobre los peligros de la homogeneización en las elecciones de traducción para recrear las subjetividades femeninas.

El capítulo siguiente pertenece a Gabriel Matelo y María Laura Spoturno titulado “La experiencia interseccional de (la) puente como *ethos* colectivo transnacional en la adaptación y traducción al español de *This Bridge Called my Back*”, una antología que reúne textos de autoras identificadas como mujeres de color. El artículo indaga acerca de la construcción de la subjetividad en la traducción al español de la antología *This Bridge Called muy Back* (1983), editada por Cherríe



Moraga y Gloria Anzaldúa. Publicada en 1988 como *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, esta edición fue coordinada por Moraga y Castillo y traducida por Ana Castillo y Norma Alarcón. Como afirman Matelo y Spoturno, esta obra constituye un aporte fundamental para la noción de interseccionalidad que caracteriza a los feminismos en Occidente desde una perspectiva plural y situada. Los autores proponen la categoría de *ethos* interseccional colectivo, que se desprende de la subjetividad construida sobre la imagen de “puente” tanto en el original como en la obra traducida.

En un primer momento, se revisan las numerosas ediciones en inglés y la edición en español, y se destacan las figuras de las editoras y de las traductoras, autoras chicanas de renombre, que se erigen en autoridades legitimantes de los discursos. Allí, las traductoras marcan su posicionamiento enunciativo, como presencia colectiva, en una nota de Castillo y Alarcón donde postulan adueñarse “de un lenguaje atravesado que desafía todo binarismo y esencialismo” (91). Se describe la específica dimensión paratextual de la edición en español, desde su tapa y contrapa, las ilustraciones, el glosario de términos clave, las biografías de las artistas, un índice de voces y nombres, entre otros. También se describe la organización interna de los textos, que se modifica con respecto a la antología en inglés, además de que incluye textos traducidos no presentes en la versión en inglés y otros escritos originalmente en español, y que realiza modificaciones sustanciales en los textos que se conservan. Asimismo, se señala como rasgo central de *Esta puente* el límite difuso en las tareas de edición y de traducción, que tienen como propósito construir un *ethos* colectivo y comunitario. A partir de ese marco, se analiza la noción de *bridge/puente*, metáfora de la comunicación y de alianzas

entre sujetos, tropo que trae la herencia de Anzaldúa. Se destaca en el análisis del título en español, por un lado, el empleo en femenino del nombre “puente”, que evoca la carga que soportan en su “espalda” las mujeres de color, pero también su poder transformador, y por otro, la manera en que el cambio de “escritos” a “voces” de mujeres, desplaza el foco de las mujeres letradas hacia las mujeres sin distinción de su condición socioeducativa. Luego se continúa analizando esta noción en “El poema de la puente” de Donna Kate Rushin, que ilustra la tensión entre los dos significados contrapuestos del puente presentes en toda la obra: una imagen negativa por el peso que supone la actividad de mediación y comunicación, y una imagen positiva cuando se convierte en una herramienta potente de empoderamiento personal.

El capítulo ofrece una mirada innovadora al observar las alianzas y los lazos de solidaridad que se tejen entre mujeres de color estadounidenses y mujeres latinoamericanas, agrupadas, como indica el subtítulo, bajo el mote de tercermundistas, lo que afirma el carácter transnacional de la antología. Matelo y Spoturno proponen la categoría de *ethos* interseccional comunitario en la construcción de la subjetividad, donde confluyen diferentes capas de opresión en distintos marcos culturales, sociales e institucionales, a lo que se suma la necesidad de incorporar el carácter colectivo, dado por la configuración en la obra de un *ethos* definido por voces de mujeres de distintas comunidades. Los autores destacan el trabajo de edición y traducción de esta antología como fruto de una labor compartida. La tarea de traducción refleja su potencia creadora, crítica y transformadora a partir de los ejemplos estudiados en este capítulo. Con estas reflexiones se demuestra la importancia de la traducción en la articulación de los feminismos críticos y decoloniales en Latinoamérica.

En quinto lugar, Sabrina Solange Ferrero nos revela “Consideraciones sobre autoría, autotraducción, traducción y *ethos*. El caso de Achy Obejas”. El capítulo se propone ahondar en la naturaleza de la autotraducción mientras se caracteriza la imagen asociada a Obejas a través de su labor traductora y autotraductora, con el objeto de aportar análisis que consideran que la autotraducción, más que una tarea cercana a la traducción, es una actividad autoral.

Para comenzar, se presentan las dos perspectivas para pensar la traducción: la de los especialistas que entienden que la autotraducción es una tarea de traducción como la que lleva a cabo todo traductor, pero donde el traductor tiene el privilegio de ser lector de su propia obra, y la de aquellos que consideran que la autotraducción es una actividad de escritura, creativa y autoral. En la segunda sección se precisan las miradas sobre la noción del *ethos* del traductor desarrolladas por Suchet y luego por Spoturno, así como se revisa la categoría del *ethos* en la autotraducción postulada por Spoturno en línea con Amossy, que se evidencia como “un proceso de reconfiguración del *ethos* (previo) del autor” (109).

En el tercer apartado, Ferrero analiza la construcción de la subjetividad de la figura que se asocia a Obejas en su múltiple faceta de periodista, escritora, poeta, editora y (auto)traductora bidireccional entre inglés y español, a partir del corpus elegido de obras, prólogos, notas, y de metadiscursos como entrevistas. Achy Obejas, nacida en 1956 en Cuba, a los siete años emigra hacia los Estados Unidos, donde vive actualmente con su familia. Ha recorrido un fructífero camino en la escritura antes de autotraducirse. Como periodista, se ha destacado por abordar temáticas de LGTB+, *queer* y de la diáspora latinoamericana, en especial

cubana. Como escritora, ha sido varias veces galardonada por sus cuentos y novelas, y ha publicado poemas en varias antologías. Caracterizan la subjetividad de su escritura dos temas en particular: la pertenencia cultural cubana y la identidad lesbiana. También es una persona reconocida por su labor traductora en el campo literario latino-estadounidense y europeo.

El corpus de estudio consta de tres obras que representan la evolución de la experiencia que va ganando Obejas en su escritura: su traducción al inglés de un cuento de Yohamna Depestre Corcho, su traducción al español de una novela de Junot Díaz y dos autotraducciones de su primera publicación de cuentos en Cuba. En el preciso análisis que hace Ferrero de la traducción al inglés del cuento, su primer trabajo como traductora, se ofrecen ejemplos de fragmentos que permiten comprender las estrategias predominantes: una tendencia a construir una narración “más cohesiva, menos fragmentada” (114), donde las expansiones o explicitaciones simplifican la lectura.

En la traducción al español de la novela, Obejas está en una etapa de mayor madurez como traductora. Una característica sobresaliente de esta labor es su intención de resaltar las referencias culturales caribeñas, como al recuperar el habla de su país natal, aumentando de manera notoria la cantidad de regionalismos presentes en el texto original en inglés. Sin embargo, el estilo en español aparece no tan literario como en el texto primigenio, proceso inverso al que ocurrió cuando tradujo al inglés. Esto podría revelar las “posibilidades que las diferentes lenguas le brindan a la traductora” (p. 118).

En cuanto a las autotraducciones, se eligen dos cuentos, *Kimberle* publicado por primera vez en español en esta misma obra, y el otro, *La Torre de las Antillas*, publicado primero en inglés anteriormente. Por una parte, en el primer cuento autotraducido al inglés, Ferrero destaca que se presenta información adicional, el estilo es más literario y cohesivo, con modificaciones y eliminaciones de contenido. Por otra parte, en la autotraducción al español, se destacan cambios de forma, como separaciones o enumeraciones que se homogenizan y se ordenan. También se tiende a la explicitación y a la cohesión en el texto autotraducido y se puede apreciar en el texto en inglés un estilo más literario.

De lo observado, Ferrero propone asociar el trabajo de autotraducción al de una revisión de lo ya escrito, donde se refuerza la cohesión y se simplifica la lectura (121). En relación con la imagen que se asocia a la figura de Obejas que se proyecta tanto dentro como fuera de las obras, Ferrero señala la falta de referencia explícita a su trabajo como autotraductora, que da lugar a que se destaque la imagen de autora. Para concluir, en las autotraducciones Ferrero no percibe un retrabajo del *ethos*, pero sí un retrabajo de la imagen de traductora en paralelo a su imagen de autora, “una autora que no traduce su propia obra sino, más bien, escribe en ambas lenguas” (122).

De Cuba nos desplazamos al sur de Abya Yala/ América Latina de la guía de Melisa Stocco, con “La (re)configuración del *ethos* en la poesía autotraducida de María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao”. Las literaturas indígenas son, en su mayoría, escritas en forma bilingüe: en español y en las lenguas originarias. Por ello es frecuente la autotraducción, que opera como actividad lingüístico-cultural y poético-política. Las

autoras estudiadas se emplazan en Argentina y Chile, en territorio ancestral mapuche de Wallmapu preexistente a las fronteras nacionales, y traducen sus obras entre el mapudungun y el español.

Stocco ofrece un panorama del contexto literario en el que surgen estas escrituras, los objetivos de reconstrucción identitaria y resistencia decolonial que persiguen, los poetas de referencia y, en particular, señala la variedad en las competencias de los y las autoras en relación con la direccionalidad en la traducción y a las trayectorias de aprendizaje de las lenguas, debido a la historia de estigmatización y discriminación sufrida por los hablantes de la lengua mapuche. Se eligieron para este estudio poemas y autotraducciones representativos de distintas etapas de las poetas María Isabel Lara Millapán y Liliana Ancalao, dentro de las primeras dos décadas del siglo XXI con el objeto de examinar, siguiendo a Amossy y a Spoturno, la configuración del *ethos* autoral en los textos primigenios y el “retrabajo del *ethos*” (130) en el discurso traducido.

En primer lugar, se abre el análisis sobre *Puliwen ñi pwema/Sueños de un amanecer* (2002), el primer poemario bilingüe de Millapán, autora nacida en la región de la Araucanía, Chile. Se destaca, tanto en su escritura como en los peritextos de su obra, el vínculo con la ancestralidad mapuche, la transmisión de conocimiento generacional basada en el diálogo y la escucha. De esta manera, Millapán construye una imagen de autora ligada a la comunidad, o *ethos* expandido, como lo define Melisa Stocco (131). La poeta declara que en su hogar se hablaban ambas lenguas y considera el mapudungun como su lengua materna. Se ofrece el análisis de fragmentos del poema “El agua: su voz, su canto/*Ko: ñi zungun, ñi*

*ülkantun*” (2002). En cuanto a la imagen autoral, Stocco percibe una imagen de portavoz que da lugar a la palabra de otros, humanos y no humanos. Se suman reflexiones sobre una publicación reciente de la misma autora, *Trekan Antü* (2017), donde el responsable de la enunciación convoca múltiples interlocutores (animales, humanos, la *mapu* o tierra, entre otros), retomando la integración de otras voces.

En segundo término, el estudio se enfoca sobre el retrabajo del *ethos* en las autotraducciones de *Tejido con lana cruda* de Liliana Ancalao, escritora mapuche de la provincia de Chubut, Argentina. En su caso, no aprende el mapudungun de sus padres, sino que lo hace de adulta, como segunda lengua, dentro de un proceso de reidentificación con lo mapuche, cuando conforma la comunidad Ñankulawen en Comodoro Rivadavia, en pos de recuperar la cultura y en especial la lengua mapuche, y que elegirá para autotraducirse y reconstruir su identidad originaria. Stocco identifica en la autotraducción de los poemas seleccionados un retrabajo del *ethos* autoral evidente, donde Ancalao, al reescribir en mapudungun, revisa ciertas representaciones culturales sobre lo mapuche. Las nuevas versiones se disponen a la izquierda de los textos primigenios, subvirtiendo el orden tradicional y llevando la atención del lector a la lengua minoritaria. Se ilustran las reflexiones de Stocco a partir del poema que se transcribe titulado “Yo he visto a los chulengos/iñche *pekefiñ ti pichikeluan kechan kiyawlu*” (2021). Stocco distingue en la autotraducción de este texto un desplazamiento cultural hacia el carácter sagrado del chulengo o guanaco en la cosmovisión mapuche, unas elecciones léxicas que refuerzan la espiritualidad que evoca este animal, significados antes no explorados, así como se observa en la versión en mapudungun

innovaciones léxicas y un descentramiento de términos occidentales presentes en los textos en español.

“Invisibilidad y retrabajo del *ethos* en la traducción de las literaturas para las infancias: el caso de María Elena Walsh”, es el capítulo que presenta Mariela Romero, que indaga sobre la tarea de traducción de mujeres en un área que no ha sido suficientemente explorada. Se analizan las traducciones de Walsh de una selección de cuentos de la colección *Veo-Veo* y *La nube traicionera*, articuladas con el estudio del retrabajo del *ethos* previo y la noción de invisibilidad traductora.

En un primer momento, se justifica el uso de los términos “literaturas” e “infancias” en plural, que se relaciona con el público destinatario y los materiales variados que incluye. Por estas razones y por el hecho de pertenecer al sistema literario y al socioeducativo, ocupan un espacio específico dentro de la traductología. Además, Romero retoma para su análisis el enfoque orientado hacia el texto meta o traducido desde la perspectiva traductológica de Shavit y Tabbert (149), con un interés particular en las estrategias (según Desmet, entre otros) a las que se recurre en la traducción de literaturas para las infancias.

En segundo lugar, se pone el foco en Walsh y los grados de (in)visibilidad como traductora para las infancias, siguiendo los trabajos de Venuti y Lathey. Se consideran otras estrategias de traducción como la adición de paratextos, de particular interés en el caso de Walsh. Romero brinda detalles de los cuentos seleccionados en su corpus, extraídos de la colección de cuentos *Veo-Veo*, publicada entre 1983 y 1985. Allí se mencionan sus autores e ilustradores, pero el nombre de Walsh, que realizó todas las traducciones, solo aparece en los



datos de edición. También forma parte de este análisis la traducción del cuento “*Le nuage rose*”/“La nube traicionera”, de 1989, donde el nombre de Walsh, ahora visible, figura en la tapa de todas las ediciones.

Luego se analiza en detalle la invisibilidad de Walsh traductora en la colección *Veo-Veo*, donde el rol que prevalece es el de editora y redactora. No obstante, sí destaca Romero que, aunque los traductores de las literaturas para las infancias no son siempre visibles, sí actúan como mediadores creativos, como cuando Walsh recrea los juegos sonoros del texto primigenio evocando nuevas reinterpretaciones en la versión en español. Por su parte, en el cuento de George Sand, “*Le nuage rose*”, Walsh muestra una intervención más visible, a través de, por ejemplo, la adaptación de todos los nombres propios, la inclusión de un prólogo de la traductora, el agregado de una sección adicional al final del cuento que lleva el título de “La puerta abierta del cuento” y, además, en el título, el cambio de la nube “rosa” que pasa a ser “traicionera”, aclarando de manera anticipada en la traducción un sentido que aparece en el interior del cuento. Por último, Romero agrega como otra actividad que visibiliza a la traductora la inclusión de términos coloquiales o regionalismos, que “muestran una traducción menos transparente y una labor más creativa” (154). El conjunto de estas intervenciones podría justificar que se califique esta traducción de Walsh como una versión libre.

La tercera sección se concentra en la propuesta de Romero de la configuración de un *ethos* global asociado al nombre de María Elena Walsh, a partir de la reelaboración de un *ethos* previo, donde confluyen las figuras de Walsh traductora, autora y artista. En el desarrollo de este apartado, se ofrecen

detalles sobre las numerosas obras premiadas de Walsh tanto como autora de textos para las infancias como de poemas para un público adulto. También fue reconocida por su incursión en la música y en el teatro de variedades. Se destaca asimismo su notable capacidad para las lenguas, en especial el inglés, que practica desde su casa a temprana edad, y el francés, gracias a sus viajes, que la llevó a acercarse a la traducción. De forma paralela a su posicionamiento como traductora visible en “La nube traicionera”, se hace evidente también su afiliación política al feminismo, en consonancia con la de George Sand.

Por otro lado, en el análisis Romero resalta la manera en que se puede rastrear el retrabajo del *ethos* previo de Walsh en el prólogo de la traductora, que contempla no solamente un público infantil, sino que también apela de forma implícita a un público adulto, una estrategia discursiva recurrente de Walsh como autora y artista. Por último, Romero encuentra una explicación a este cambio de posicionamiento de la figura traductora, de menos a más visible en las obras estudiadas, en la adquisición progresiva de prestigio en el campo literario, crítico y político, lo que contribuyó a revestir de mayor autoridad su palabra en todas sus facetas, como autora, artista y traductora. En suma, el estudio presentado aquí por Mariela Romero significa un valioso aporte de análisis del *ethos* y de la (in)visibilidad de la traductora en literaturas para las infancias, terreno donde hay mucho por explorar, que enriquece la reflexión dentro de los estudios traductológicos en esta área.

A continuación, se presenta el capítulo de Gabriela Luisa Yañez, “Una mirada sobre el *ethos* desde la traductología feminista transnacional. El caso de *Pasos bajo el agua* (1987), de Alicia Kozameh, y su traducción al inglés”. Se propone desde esta perspectiva traductológica un estudio de la narrativa

testimonial en *Pasos...* y la única versión al inglés traducida por David E. Davis. La novela revela la experiencia carcelaria de Kozameh durante la última dictadura militar. Yañez examina de forma comparativa algunos fragmentos de la novela y su traducción con el objeto de identificar, por un lado, “el entramado discursivo que transmite o construye ideologías de género” (172) mediante la observación de elementos léxicos estereotipados y degradantes de la condición femenina, y por otro, la configuración de la subjetividad para caracterizar el *ethos* colectivo que, tanto en el texto en español como en su traducción, “opera como un mecanismo discursivo de denuncia” (167).

Antes de pasar a este análisis, se ofrece un recorrido teórico sobre la traductología feminista transnacional. Se argumenta el poder de esta perspectiva para promover la acción y el cuestionamiento de concepciones de género consolidadas culturalmente, para fomentar la justicia social y la equidad para todos, para erradicar la discriminación, entre otros. Además, pone el foco en la interseccionalidad de las identidades de las mujeres, en un texto testimonial en el que se inscriben subjetividades y experiencias femeninas múltiples y atravesadas por distintos sistemas de opresión. Desde el punto de vista del análisis del discurso, se examina la imagen discursiva que en este caso se construye alrededor de una voz colectiva y una experiencia compartida. Así, se propone para este estudio la categoría de *ethos* colectivo, basado en Amossy y a Orkibi, que se distingue a su vez entre autoatribuido (imagen que un grupo proyecta de sí mismo) y heteroatribuido (imagen que un grupo construye sobre otro), siguiendo a Charaudeau y a Spoturno.

La sección siguiente se dedica a reseñar la obra original y su traducción. Kozameh, nacida en Santa Fe, autora de numerosas obras, en 1975 es detenida ilegalmente como consecuencia de su militancia política durante tres años hasta que es liberada y migra a Estados Unidos y México. En 1984 regresa a Argentina y escribe *Pasos*. Pero, al ser amenazada, decide instalarse en Los Ángeles. La versión al inglés la realiza Davis, un traductor estadounidense, y se añade un prólogo de Saúl Sosnowki, escritor argentino, que brinda el contexto político del país para un lector anglohablante.

La tercera sección, dedicada al análisis de la traducción y las subjetividades femeninas a partir de fragmentos de *Steps*, contempla tres aspectos. Primero, la recreación de la pluralidad de experiencias de mujeres encarceladas, atravesadas por diferentes sistemas de opresión. Segundo, la experiencia colectiva común de las presas políticas y la creación de alianzas entre mujeres. Tercero, la maternidad en cautiverio y el cuerpo de las mujeres en el sistema patriarcal.

Entre las conclusiones, destacamos la observación de Yañez en la matriz léxico-discursiva de *Pasos* de la emergencia de *ethos* colectivos autoatribuidos y heteroatribuidos que revelan las múltiples y heterogéneas experiencias de las mujeres durante la última dictadura militar argentina. La traducción recrea ese entramado léxico-discursivo y hasta, algunas veces, lo refuerza y amplía. Finalmente, la autora del capítulo pondera la contribución de la traducción al inglés de *Pasos* para promover los diálogos transnacionales en dirección sur-norte sobre las prácticas de escritura feminista, el activismo por los derechos humanos y, en particular, los derechos de las mujeres.

En la última instancia de este fascinante recorrido, nos encontramos con Magdalena Chiaravalli y María Laura Escobar Aguiar en “Ambigüedades en la construcción de un *ethos queer* en *Las aventuras de la China Iron* y su traducción al inglés”. El capítulo indaga sobre aspectos discursivos y literarios de la novela de la escritora argentina Gabriela Cabezón Cámara (2017), que retoma un clásico gauchesco de la literatura argentina: *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández (1872). El análisis se propone mostrar en la novela en español una serie de ambigüedades que proyectan un *ethos* autoral que Chiaravalli y Escobar Aguiar denominan *queer*. Complementariamente, se explora la manera en que la traducción al inglés recrea ese *ethos queer*.

La primera sección ofrece el contexto político en el que se publica el *Martín Fierro*. De este modo, expone su intención de revalorizar el gaucho como figura nacional y de enseñar la ley y la moral, símbolo de la patria, la virilidad y la libertad, en oposición a los “indios”, representado como el otro antagónico que obstaculiza el proceso de civilización. Se ofrecen datos sobre la publicación en 2017 de la novela original y, dos años más tarde, la de la traducción al inglés, realizada por Iona Macintyre y Fiona Mackintosh, junto a comentarios sobre la recepción. Las autoras del capítulo señalan la originalidad de la novela, que da voz a personajes marginados por Hernández a la vez que reinterpreta otros, como el mismo *Martín Fierro*, que es aquí homosexual. Cabezón Cámara desarma el género gramatical, el género literario y el género como identidad.

La segunda sección ofrece explicaciones sobre la compleja noción de *queer* en Estados Unidos y en Argentina. Las autoras optan por una definición de *queer* que no se limita al género, como la de David M. Halperin (1995), que considera que es

todo lo que se encuentre en conflicto con lo normal, lo legítimo y lo dominante, noción que se retoma con este sentido en el ámbito de la traductología. Para su análisis, Chiaravalli y Escobar Aguiar recurren a las categorías propuestas por Marc Démont (2018) sobre los posibles modos de traducir textos literarios *queer*: la traducción desatendida, minorizante o *queer*, que oculta, limita o respeta, respectivamente, las características *queer* de un texto. Las traducciones *queer* implican respetar el sentido *queer* potencial de un texto y con ello, sus ambigüedades y su intención disruptiva. Las autoras sostienen que en la novela se construye un *ethos queer* que se asocia a la figura autoral, y esto a través de ciertas ambigüedades de un texto transgresor.

La tercera sección se centra en el análisis de una serie de ejemplos que muestran dos tipos de ambigüedades: de género y de especie. La primera, la ambigüedad de género, está presente a lo largo de la novela en la evolución de la identidad de género de la protagonista a través de diversos mecanismos, como elecciones léxicas, adjetivos, flexión del género gramatical, que crean disrupción en el texto fuente. En la traducción, que se configura como minorizante, la simplificación de ambigüedades desde la gramática atenúa la fuerza transgresora del original. En cuanto a la ambigüedad de especie, en la novela los límites entre la especie humana y animal se desdibujan y se dan ejemplos de “sexualidad animalizada” y de “maternidad animalizada” (197). Nuevamente, la construcción de un *ethos autoral queer* del texto fuente en lo referente a lo humano y a lo animal y su fuerza disruptiva también se minimiza en el texto meta. Así queda demostrado cómo lo *queer*, en espacios geopolíticos diversos, la periferia y el centro, construye dos materializaciones situadas diferentes del significado de esta noción.

El volumen significa un aporte de peso para los estudios sobre la subjetividad, *ethos* y traducción en los discursos literarios y los discursos literarios (auto)traducidos que nos ofrece un amplio abanico de reflexiones desde la traductología y el análisis del discurso. Los diversos capítulos nos transportan a variados escritores y traductores que, desde distintos territorios, llevan adelante sus luchas por sociedades más libres y respetuosas del otro, alzando su mejor arma: la palabra. Así, entre escrituras y reescrituras, se tejen las subjetividades que han sido objeto de estudio en temáticas variadas, como las migraciones, los exilios, los feminismos transnacionales, lo *queer*, las lenguas originarias, la narrativa testimonial de mujeres, la literatura de las infancias. Se han ofrecido categorías de *ethos* de autor y de traductor, ajustadas a cada caso de estudio, como *ethos* colectivo, *ethos* interseccional comunitario, *ethos* global, *ethos queer*, que renuevan las nomenclaturas de análisis existentes y enriquecen los avances en la disciplina. Por último, destacamos esta obra colectiva como valiosa muestra de la calidad de las investigaciones que se llevan a cabo en las universidades argentinas y del compromiso que Ediciones de la Universidad de Valladolid asume en la difusión de este tipo de proyectos, contribuyendo así a la visibilidad y al diálogo epistemológico sur-norte.

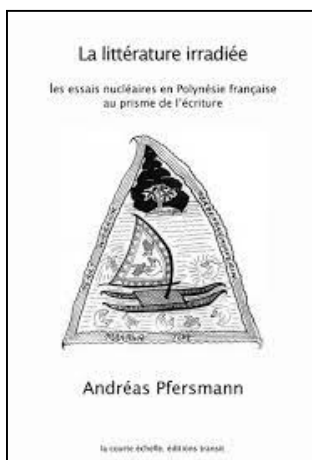
---

**María Eugenia Ghirimoldi** es Profesora en Lengua y Literatura Francesa por la Universidad Nacional de La Plata. Magíster en Investigación en Traducción e Interpretación, Universitat Jaume I, y Magíster en Ciencias del Lenguaje, Universidad de Rouen. Doctoranda en Lenguas Aplicadas, Literatura y Traducción (UJI). Investiga sobre la traducción de literatura caribeña francófona, *ethos* y heterolingüismo. Profesora Adjunta de la cátedra de Interpretación en francés y Ayudante Diplomada de Capacitación en francés en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.

Andréas Pfersmann (2021). *La littérature irradiée. Les Essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'écriture*. Marsella, La courte échelle / Editions Transit, 88 páginas.

**Maya González Roux**

Conicet, Universidad Nacional de La Plata,  
Centro de Estudios en Literatura Comparada  
"María Teresa Maiorana", Universidad Católica Argentina  
Argentina  
[mayagonroux@yahoo.com.ar](mailto:mayagonroux@yahoo.com.ar)



Anclada en una triste y preocupante realidad, *La littérature irradiée* se propone explorar el modo en que la literatura percibió y relató los ensayos nucleares del CEP (Centro de Experimentación del Pacífico) en el atolón Mururoa, y más tarde en el atolón Fangataufa, ambos situados en la Polinesia Francesa. Como es de amplio conocimiento, fue allí que

Francia realizó una enorme cantidad de ensayos –ciento noventa y tres, precisa el libro– durante tres decenios (1966-1996).

En las primeras páginas del libro un breve párrafo se detiene en el contexto histórico y político, pero también económico, en el que tuvieron lugar esos ensayos y, obviamente, en las



terribles consecuencias tanto para la salud de la población como para el medio ambiente. Las garrafales sumas invertidas en la construcción del CEP, las mentiras del discurso oficial sobre la inocuidad de los ensayos (incluso se los llamaba “limpios”), la modernización acelerada de Tahití y de Moorea, y los consecuentes cambios en una sociedad aun predominantemente rural, el enriquecimiento ilícito de una elite económica, las tensiones entre los países vecinos, las enfermedades letales provocadas por la exposición a los rayos, los distintos sabotajes perpetrados por los sucesivos gobiernos franceses para impedir las protestas de las ONG... todo esto no pudo menos que alimentar un imaginario, explica Andrés Pfersmann, así como la tenaz protesta de artistas y escritores. Muestra de ello son las ficciones, las canciones, los textos de protesta y las performances que surgieron en gran cantidad. El propósito de este libro es, por lo tanto, un detallado análisis del cambio operado en la literatura: si en un comienzo los escritores metropolitanos (esto es, del Hexágono) estaban fascinados por la construcción del CEP, y la prueba es el enorme conjunto de novelas de espionaje que existe, más tarde apareció un sentimiento de hostilidad hacia aquellos ensayos nucleares.

Sin embargo, el propósito de Pfersmann es todavía más ambicioso ya que los poetas y novelistas del Pacífico anglófono no fueron indiferentes a estos experimentos y, por lo tanto, su lectura crítica también alcanza a algunos autores de Nueva Zelanda. Importa, como explica en las páginas introductorias, confrontar ese corpus intentando dilucidar la correlación entre las estrategias literarias y las elecciones ideológicas (p. 10). De ahí entonces que este libro resulte interesante y singular para el lector (especialista o no) por varios motivos, pero señalaremos principalmente dos: en primer lugar porque le

brinda un amplio abanico de textos literarios que pertenecen a una literatura poco conocida en estas latitudes; pero, a su vez, este estudio adquiere más potencia porque no se detiene solo en la recepción que hizo la literatura de los ensayos nucleares, sino que incluye algunas canciones y comentarios de performances que también se hicieron eco de los experimentos radioactivos. Así, por ejemplo, el libro no comienza con un epígrafe sino con una canción de Angélo Ariitai Neuffer, cantante y guitarrista de la Polinesia Francesa, cuyo título concentra el deseo de *La littérature irradiée*: “Ta’ero ‘ātōmi”, en francés “Poison nucléaire” (“Veneno nuclear”). La denuncia de Angélo Ariitai es muy clara al cantar

La tierra está contaminada  
El océano también lo está  
El pueblo también lo está  
Al igual que la boca de los mentirosos  
Al decirte (sin pestañear), oh pueblo,  
Non, no es tan grave  
La bomba atómica no es tan nociva

La primera parte del libro, “La bombe exotique. Romans d’espionnage et d’aventures français inspirés du CEP” (“La bomba exótica. Novelas francesas de espionaje y de aventuras inspiradas en el CEP”), está dividida en dos: “Les essais nucléaires et les intérêts français dans le Pacifique défendus par le contre-espionnage” (“Los ensayos nucleares y los intereses franceses en el Pacífico defendidos por el contraespionaje”) y “Expérimentations secrètes et action mortifère des barbouzes au service du CEP” (“Experimentos secretos y acción mortífera de los espías al servicio del CEP”). Ya en las primeras líneas de la primera parte (“Los ensayos

nucleares y los intereses franceses...”), el autor declara que la novela de espionaje fue el primer género en apropiarse del CEP, incluso la novela *Nuages atomiques sur Tahiti* de Pierre Nord, escrita en 1965 y publicada al año siguiente por la editorial Fayard (París), es anterior a la creación del CEP. El motivo central en estas novelas es la identificación del enemigo quien, como demostró Luc Boltanski en *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, siempre es, indisociablemente, un enemigo externo y un enemigo interno. Otras obras analizadas en este apartado son *Destination Pacifique. Une aventure de Tanguy et Laverdure* y *Menace sur Mururoa* (Neuilly, Dargaud, 1969), ambas historietas de Jean-Michel Charlier, ilustradas por Jijé; *Force M. à Tahiti* (París, Fleuve noir, 1972) de Claude Petitjean-Darville. Es interesante notar, como lo señala Pfersmann, que las cubiertas de *Nuages atomiques* y *Force M. à Tahiti* responden aún a los clichés del exotismo imperante (esto es, mujeres con ropa holgada rodeadas por lagunas y palmeras). Se trata de una “literatura industrial” que adhiere sin ningún cuestionamiento a la ideología oficial de la disuasión. Por eso en aquella literatura los ensayos nucleares no fueron cuestionados y los “héroes positivos” eran militares patrióticos que podían incluso dar su vida para defender al CEP (p. 20-21).

Sin embargo, otras novelas contradicen esta visión idílica del CEP: *La Vierge et le taureau* (París, Presses de la Cité, 1971) de Jean Meckert, novela con una impronta muy anticolonialista, que recreó una imagen muy poco halagadora del CEP y, sin duda por ello mismo, el autor recibió varias amenazas. Meckert, precisamente, fue homenajeado en una novela posterior: *Tiurai* (1996) de Patrick Pécherot. Pero será solo un poco más tarde, con *Le Seigneur des atolls* (París, Presses de la Cité, 2001) de Pascal Martin, que surgirá el protagonista

metropolitano sumergido en el universo polinesio, amenazado este por los experimentos en Mururoa, y la transformación de los maoríes en artifices de su propio destino (p. 26-27).

La segunda parte, “Les Kiwis à l’assaut de Moruroa” (“Los Kiwis al ataque de Mururoa”), abre la perspectiva crítica hacia Nueva Zelanda, país que también se mostró adverso a los experimentos nucleares, y recuerda el contexto histórico en que el presidente Jacques Chirac (1995-2007) resolvió retomar los ensayos nucleares. Esta decisión provocó la protesta de alrededor de cincuenta artistas y poetas quienes publicaron un volumen colectivo, *Below the Surface. Words and Images in Protest at French testing on Moruroa* (1995), ilustrado por Ambury Hall. No obstante, mucho tiempo antes que ese año de 1995, algunos barcos neozelandeses cercaron los atolones Mururoa y Fangataufa con el objetivo de que el gobierno francés desistiera en sus experimentos. Ese fue el caso del barco *Tamure* en 1972, a bordo del cual se encontraba el escritor Maurice Shadbolt. De este compromiso real, surgió *Danger Zone* (1975), novela que, sin embargo, no se proclamó en contra del CEP y tampoco alentó la preservación del Pacífico, sino que, paradójicamente, ilustró “la dinámica autodestructiva de algunas formas de oposición que intenta[ro]n transgredir los límites” (p. 37). Se trata de una visión pesimista y masculina de las expediciones neozelandesas, a las que Pfersmann opone, por ejemplo, *Manava Toa. Heart Warrior* (North Melbourne, Spinifex, 2000) de la escritora Cathie Dunsford. Esta novela, cuya traducción al alemán incluyó el grabado en madera que Pfersmann eligió como tapa de *La littérature irradiée*, es una “versión maorí, LGBT, anticolonial y ecológica de este combate que es, a su vez, una oda a las luchas y a las solidaridades femeninas, así como una novela de aventuras y de espionaje.” (p. 38). Así, la

dimensión maorí se evidencia en los títulos bilingües de muchos capítulos y en la inclusión de proverbios polinesios, vocabulario autóctono, *hakas* y otros cantos maoríes. Por todas estas características señaladas, no sorprende que esta novela, del mismo modo que los relatos de Chantal Spitz y Titaua Peu –notables escritoras de Tahití en las que Pfersmann se detendrá en las páginas siguientes–, insista en el vínculo entre la colonización y los ensayos nucleares, ampliando su perspectiva a todo el Pacífico ya que apunta a la defensa de los pueblos autóctonos de toda esa región (p. 45). A pesar de esta solidaridad con los tahitianos, *Manava Toa* conserva un punto de vista externo y, en consecuencia, Pfersmann decidió ampliar su campo de análisis y observar cómo los autores y las autoras del *fenua* (el país, la tierra) abordaron desde el interior estos experimentos. Ese será, precisamente, el eje de la tercera y última parte de *La littérature irradiée*, “Le CEP vu depuis Tahiti: fictions politiques polynésiennes, chansons et performances” (“El CEP visto desde Tahití: ficciones políticas polinesias, canciones y performances”).

Organizado en cuatro subpartes, “Le CEP vu depuis Tahiti (...)” se concentra en un primer momento (“Déchirures: *L’île des rêves écrasés*”) en la novela *L’île des rêves écrasés* (Pape’ete, Vent des îles, 2003) de Chantal Spitz quien fue amenazada y recibió cartas con insultos poco después de su publicación. El epílogo del libro hace explícito el proyecto: el de escribir la historia desde el punto de vista de los tahitianos, de los dominados. Esa fue la singularidad del libro, la de ser una “novela de la contra-historia”, rasgo laudatorio que no le impide a Pfersmann señalar algunos estereotipos como la evocación un poco kitsch de la belleza de los personajes maoríes. Un segundo momento, “Violences et résistance collective dans *Mutismes*”, está dedicado al primer libro de

Titaua Peu, *Mutismes. E'ore te vāvā* (Pape'ete, Haere Pō, 2002), que nació de la reanudación de los experimentos decretada por Chirac y que comentamos antes. El leitmotiv es la violencia que aparece como la válvula de escape de un pueblo sometido al silencio por la colonización (p. 58). A continuación, "Opposition au nucléaire et indépendantisme" ("Oposición a lo nuclear e independentismo"), se exhiba en otros textos y en el rasgo compartido por sus protagonistas: en ellos, la oposición a lo nuclear está íntimamente ligada a una postura independentista. Y esto es así en los protagonistas de *L'île des rêves écrasés* y de *Mutismes*, así como de *Le Bambou noir* (Pape'ete, Le Motu, 2005) de Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun, *Avant la saison des pluies* (Mahina, Éditions présumées, 2010) de Rai Chaze y *L'Arbre à pain* (Pape'ete, Vent des îles, 2000) de Célestine Hitiura Vaite. Finalmente, tal como anunciado antes, el libro se cierra sobre los cantos y las performances ("Chants, performances, et parole poétique contre le feu nucléaire"). En la Polinesia Francesa la denuncia de las consecuencias de los ensayos nucleares fue más allá de la ficción y abarcó canciones, como la ya citada de Angelo Neuffer, performances artísticas que unieron en una forma original cantos, palabras poéticas y danzas.

De este modo, los tres momentos de *La littérature irradiée* responden a la percepción que, desde Francia, desde el Pacífico anglófono y desde Tahití, tuvo la literatura de aquellos ensayos nucleares. Este estudio minucioso y novedoso echa luz así a una literatura poco conocida del lector hispanoamericano cuyo trasfondo lo constituyen, sin duda, las relaciones de poder de tipo colonial. Si la descolonización progresiva estuvo acompañada por una creciente denuncia sobre las consecuencias en el medio ambiente de los ensayos nucleares, la narrativa tahitiana, sin embargo, no hizo de la

contaminación de la tierra y de los océanos una temática predominante (p. 80). En este sentido, lo que parece esencial a los ojos de Andréas Pfersmann y que el lector sabrá apreciar, es el hecho de que, si los independentistas adquirieron un lugar cada vez más importante, fue también la voz de las autoras, en términos literarios, la que cobró fuerza desplegando un papel progresivamente predominante. Solo ellas –en *La littérature irradiée*, las voces de Chantal Spitz y Titaua Peu– pudieron transgredir un tabú y manifestar la necesidad histórica de esas obras. Una necesidad que es, en el contexto de los países de ultramar como recuerda Pfersmann en las últimas líneas, siempre de orden político.

---

**Maya González Roux** realizó su doctorado en Estudios Hispanoamericanos en la Universidad de París. Es miembro actual en la carrera del investigador de CONICET y docente de las Maestrías de Literaturas Comparadas (Universidad Católica Argentina) y de Literaturas Extranjeras y Literaturas Comparadas (Universidad de Buenos Aires). Ha dictado cursos sobre literatura latinoamericana y comparada en España y Francia, además de dedicarse a la traducción literaria. Sus intereses de investigación se centran en la migración, con especial atención a los problemas de la traducción y a la recuperación de la memoria.