MONTEAGVDO

Revista fundada en 1953 por el Profesor Mariano Baquero Goyanes

3.ª Época, n.º 31, 2026

ALIANZAS HUMANIMALES EN LA ERA DEL ANTROPOCENO

MONOGRÁFICO COORDINADO POR
MARTA F. EXTREMERA, SERGIO I. ROSAS ROMERO
Y JESÚS MONTOYA JUÁREZ

Revista de Literatura Española, Hispanoamericana,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

UNIVERSIDAD DE MURCIA

MONTEAGVDO

Revista fundada en 1953 por el Profesor Mariano Baquero Goyanes

MONOGRÁFICOS DE *MONTEAGVDO*

1. 1996. «Del cuento a la novela corta»
   Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Manuel Martínez Arnaldos
2. 1997. «Teatro y sociedad»
   Coordinador: Mariano de Paco
3. 1998. «Epistolarios y Literatura del siglo XX»
   Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
4. 1999. «El cuento hispanoamericano»
   Coordinador: Victorino Polo García
5. 2000. «Ángel Valbuena Prat y la historiografía literaria española»
   Coordinador: José María Pozuelo Yvancos
6. 2001. «El teatro español durante el siglo XX»
   Coordinador: César Oliva
7. 2002. «Revistas literarias y Literatura del siglo XX»
   Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
8. 2003. «Retórica y Discurso»
   Coordinadores: Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez
9. 2004. «Cien años con Neruda»
   Coordinador: Vicente Cervera Salinas
10. 2005. «El Quijote»
    Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
11. 2006. «El teatro español ante el siglo XXI»
    Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
12. 2007. «Centenario de El Cuento Semanal»
    Coordinador: Manuel Martínez Arnaldos
13. 2008. «Poesía española del siglo XXI»
    Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Luis Bagué Quílez
14. 2009. «Bienvenido, Onetti (1909-2009)»
    Coordinador: Vicente Cervera Salinas
15. 2010. «Miguel Hernández, cien años después (1910-2010)»
    Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco
16. 2011. «Domingo Faustino Sarmiento en su bicentenario (1811-2011)»
    Coordinador: Vicente Cervera Salinas
17. 2012. «Menéndez Pelayo, cien años después (1912-2012)»
    Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Francisco Florit Durán
18. 2013. «Poéticas de la brevedad»
    Coordinadores: Abraham Esteve y Francisco Vicente
19. 2014. «La Primera Guerra Mundial y el acontecer literario en España: 1914»
    Coordinadores: Manuel Martínez Arnaldos y Carmen M. Pujante Segura
20. 2015. «El Quijote (II) cuatrocientos años después (1615-2015)»
    Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
21. 2016. «Buero Vallejo, en el primer centenario de su nacimiento»
    Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
22. 2017. «El camino de Rulfo (1917-2017)»
    Coordinador: Vicente Cervera Salinas
23. 2018. «Poéticas de la escena hoy»
    Coordinadores: Francisco Vicente Gómez y Abraham Esteve
24. 2019. «Caminos y retos de la narrativa española: siglo XXI»
    Coordinadores: José Belmonte Serrano y Sagrario Ruiz Baños
25. 2020. «Galdós, novelista moderno, cien años después»
    Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Ana Luisa Baquero Escudero
26. 2021. «Correspondencias entre literatura y pintura: Ramón Gaya e Italia»
    Coordinadoras: M.ª Belén Hernández González y Carmen M.ª Pujante Segura
27. 2022. «El traje que vestí mañana». Cien años de *Trilce* (1922-2022)
    Coordinador: Vicente Cervera Salinas
28. 2023. «Mariano Baquero Goyanes, Magister de Poetica» (1923-2023)
    Coordinador: Francisco Vicente Gómez
29. 2024. «Poetas hispanoamericanas de los siglos XX y XXI»
    Coordinadora: María Dolores Adsuar
30. 2025 «Los espacios de la teoría».
    Coordinadores: Alejandro Arozamena Coterillo y Basilio Pujante Cascales
31. 2026 «Alianzas humanimales en la era del Antropoceno».
    Coordinadores: Marta F. Extremera, Sergio I. Rosas Romero y Jesús Montoya Juárez

MONTEAGVDO

Revista fundada en 1953 por el Profesor Mariano Baquero Goyanes
3.ª Época, n.º 31, 2026

"Alianzas humanimales en la era del Antropoceno"

Monográfico coordinado por

Marta F. Extremera, Sergio I. Rosas Romero y Jesús Montoya Juárez

Revista de Literatura Española, Hispanoamericana,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
UNIVERSIDAD DE MURCIA

MONTEAGVDO

3.ª ÉPOCA, N.º 31-2026

Director: Jesús Montoya Juárez (Universidad de Murcia)

Consejo de Dirección: María de los Ángeles Rodríguez Alonso (Universidad de Murcia); María José García Rodríguez (Universidad de Murcia)

Consejo editorial: María Dolores Adsuar (Universidad de Murcia); Yannelys Aparicio (Universidad Internacional de La Rioja); Macarena Areco (Universidad Católica de Chile); Luis Bagué Quílez (Universidad de Murcia); José Belmonte Serrano (Universidad de Murcia); Pablo Brescia (Universidad de South Florida); Antonio Candeloro (Universidad Católica San Antonio); Ezequiel De Rosso (Universidad de Buenos Aires); Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada); Héctor Hoyos (Universidad de Stanford); Araceli Iravedra (Universidad de Oviedo); Mauro Jiménez Martínez (Universidad Autónoma de Madrid); Sara Molpeceres (Universidad de Valladolid); Daniel Nemrava (Universidad Palacky de Olomouc); Carmen Pujante Segura (Universidad de Murcia); Sagrario Ruiz Baños (Universidad de Murcia); Francisco Vicente Gómez (Universidad de Murcia); Jeffrey Zamostny (Universidad de West Georgia).

Consejo asesor: Brigitte Adriaensen (Radboud Universiteit Nijmegen y Open Universiteit Nederland); Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid); Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante); Ana Baquero Escudero (Universidad de Murcia); Trinidad Barrera López (Universidad de Sevilla); Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza); Víctor Bravo (Universidad de Los Andes); Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia); Yiyang Cheng (Universidad Fudan); Frank Estelmann (Universidad de Frankfurt); Luis García Montero (Instituto Cervantes – Universidad de Granada); Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia); Aníbal González (Universidad de Yale); Alexis Grohmann (Universidad de Edimburgo); Gustavo Guerrero (Université Cergy-Pontoise); Itziar López Guil (Universidad de Zurich); Edmundo Paz Soldán (Universidad de Cornell); Elide Pittarello (Universitá Ca´ Foscari); Julio Premat (Université de Paris 8); Eduardo Ramos-Izquierdo (Université de Paris Sorbonne); Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata); Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia).

Fundador de la Revista: Mariano Baquero Goyanes (Universidad de Murcia)

Director Honorífico: Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia)

Comité de Honor: Mariano de Paco de Moya (Universidad de Murcia); Abraham Esteve Serrano (Universidad de Murcia); María del Camen Hernández Valcárcel (Universidad de Murcia); Manuel Martínez Arnaldos (Universidad de Murcia); César Oliva Olivares (Universidad de Murcia); Victorino Polo García (Universidad de Murcia); José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia); Eloy Sánchez Rosillo (Universidad de Murcia).

Coordinación del monográfico: Marta Fernández Extremera, Sergio Rosas Romero y Jesús Montoya Juárez

Imagen de cubierta: "Nó na Garganta (A Lump in One's Throat)", 2022, de Jonathas de Andrade. Imagen cedida por el artista.

Dirección Científica: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Murcia.

Dirección Administrativa: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Aptdo. 4021, 30080 Murcia (España). Tlf: 868 883012, Fax: 868 883414

ISSN: 0580-6712

ISSN electrónico:1989-6166

Depósito Legal: MU-15-1958

Imprime: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Edifico Pleiades. Campus de Espinardo. 30100 Murcia.

ÍNDICE

MONOGRÁFICO:

"Alianzas humanimales en la era del Antropoceno".
Coordinadores: Marta F. Extremera, Sergio I. Rosas Romero y Jesús Montoya Juárez

INTRODUCCIÓN:

EXTREMERA, Marta F. / ROSAS-ROMERO, Sergio I. / MONTOYA JUÁREZ, Jesús (Universidad de Jaén / Universidad de Salamanca / Universidad de Murcia):
"Escapar juntos del abismo: la alianza y el sujeto humanimal en la literatura y cultura del giro antropocénico en el siglo XXI". 15

ARTÍCULOS:

BARBERO, Ludmila Soledad (Potsdam Universität):
"Bestiarios de la resistencia narradores más que humanos en narrativas argentinas recientes". 33

BARBOZA ARIAS, Luis Miguel (Universidad de Costa Rica):
"Sensibilidades más-que-humanas y afecto interespecie en *Solo un poco aquí,* de María Ospina Pizano". 53

FLEISNER, Paula (CONICET/ Universidad de Buenos Aires):
"De niñas, perras, androides y fantasmas. Alianzas humanimales en *Troika* de Isabel Zapata y *Quédate conmigo* de I. Acevedo". 77

GARCÍA, Mariano (Universidad Católica Argentina-CONICET):
Nunca visible del todo: las presencias animales y lo irracional en *El caballo y el gaucho* de Pablo Katchadjian 95

HORNE, Luz (Universidad de San Andrés - CONICET, Buenos Aires):
"Un nudo en la garganta. Lenguaje, cuerpo y saber estético en la obra de Jonathas de Andrade (Pabellón Brasil, 59º Biennale di Venezia, 2022)". 111

PITTA, Germán (Universidad de la República Oriental del Uruguay):
"La escritura geológica en *La infancia del mundo* de Michel Nieva"..... 129

VIDORRETA TORRES, Almudena (UNED):
"Tradición cervantina y reescritura feminista en *Coloquio de las quiltras,* de Lina Meruane". 153

VARIA:

BELLO, Javier (Universidad de Chile):
"El rostro de la escritura en *El árbol del lenguaje en otoño,* de Andrés Anwandter".. 175

FAVARON, Pedro (Pontificia Universidad Católica del Perú):
"La cosmopoética de Espinosa Medrano: Poesía y territorio en *El robo de Proserpina* (Cusco, siglo XVII)". 199

NAVARRO LIRIA, Laura (Universidad de Murcia):
"Moix, Moix, Moix. Recuerde Esta Marca: Desarraigo y deseo en la poética de Ana María Moix". 219

SÁEZ, Adrián J. (Università Ca' Foscari Venezia):
"Las memorias de Íñigo de Balboa: la autobiografía soldadesca en El capitán Alatriste de Pérez-Reverte". 241

SEGURA ZARIQUIEGUI, Ainhoa (Universidad de Burgos):
"Nietzsche en el modernismo peruano: ecos e influencias de Nietzsche en Santos Chocano"..... 261

ZANG, YU (Universidad de Barcelona):
"El matrimonio desunido por las ideologías antagónicas durante el franquismo y las víctimas-verdugos en *Algo pasa en la calle* (1954) de Elena Quiroga y *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes". 285

RESEÑAS:

COLLANTES DE TERÁN MARTÍNEZ, Myriam Esther (Universidad de Salamanca):
"Venezuela en España. Capítulos de una historia literaria extraterritorial".. 309

MORAGUES, Ángel Rosauro (Universidad de Murcia):
Reseña de Francisco Javier Díez de Revenga. *Escritores peregrinos entre dos siglos (De Bécquer a Buñuel y Casona*). Jaén: Universidad de Jaén, 2024, 418 Págs..... 313

O'CONNOR, Maurice (Universidad de Cádiz):
"Ética del cuidado y novela postcolonial: Dos lecturas con cuidado". 317

REYES DE LAS CASAS, Sabina (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria):
"El derecho a lo nuevo: otra lectura de la modernidad en la literatura española (1613-1927)". 323

ROSAS ROMERO, Sergio I. (Universidad de Salamanca):
"Reseña de Andermann, Jens; Giorgi, Gabriel y Saramago, Victoria, eds. *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlín/Boston: De Gruyter, 2023, 493 págs". 327

RUIZ PLAZA, Guillermo (Escritor, Premio Nacional de Literatura de Bolivia):
"Soñar otros futuros". 333

Monográfico

"Alianzas humanimales en la era del Antropoceno"

Artículos

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 15-31

Escapar juntos del abismo: la alianza y el sujeto humanimal en la literatura y cultura del giro antropocénico en el siglo XXI

Escaping the abyss together: alliance and humanimal play in the literature and culture of the anthropocene turn in the 21st century

Marta F. Extremera / Sergio I. Rosas-Romero / Jesús Montoya Juárez
Universidad de Jaén / Universidad de Salamanca / Universidad de Murcia

¡Quisiera tener con quién conspirar! ¡Quisiera librar la batalla de las especies, morir en los cataclismos, ver invertidas las fuerzas cósmicas!
José Eustasio Rivera, *La vorágine*: 255

1. Literatura, animal y antro/capitaloceno

En el libro de cuentos *El diablo sabe mi nombre* de la salvadoreña Jacinta Escudos hay un cuento titulado "Días del fin" que ilustra cómo pueden operar las relaciones entre humanos y animales no-humanos en un escenario apocalíptico. En el cuento una mujer comienza a anotar en una especie de diario cómo su ciudad, región y eventualmente su mundo entero comienzan a sufrir todo tipo de desastres naturales de magnitudes devastadoras. En los días iniciales, la narradora observa impávida cómo un grupo muy variado de animales, probablemente fugados del zoológico de la ciudad, avanzan desbocadamente hacia un abismo, al que terminan saltando y por ende muriendo. Días después, dos perros pequeños buscan refugio en la mujer al acariciarse entre sus piernas, muertos del susto, al tiempo que ve por las calles de la ciudad destruida a un hombre llevando a un pequeño mono entre sus brazos, como si fuera un bebé.

El ejemplo de "Días del fin" ilustra con claridad los dos caminos que se despliegan en tiempos de crisis para relacionarnos en redes multiespecie. O se mira a los demás

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

animales saltar al abismo sin hacer nada (lo que también eventualmente terminará con la vida de esos observadores humanos pasivos), o se forman alianzas de cuidado, protección y compañerismo entre diferentes especies para sobrellevar lo mejor posible una crisis que amenaza a todos por igual.

Justamente, este es el escenario que tenemos hoy en día: los tiempos del antropoceno (Crutzen y Stoermer, 2000; Chakrabarty, 2009; Arias Maldonado, 2020) o, si se quiere otro matiz crítico, del capitaloceno (Moore, 2016; 2020), nos han sumido en un estado de crisis constante por el eminente deterioro de la vida en la Tierra y las consecuencias a largo plazo que el tiempo humano ni siquiera alcanza a contemplar del todo. Parte del problema radica justamente en que las lógicas que han imperado entre la relación de lo humano y lo no-humano han estado erigidas en dicotomías caducas y en verticalidades de poder que han fomentado la explotación, el extractivismo y la violencia. Por lo tanto, una crítica del antropocapitaloceno conllevaría un cambio radical en dicha relación de poder: habría que romperla para luego replantearla o, es más, reimaginarla.

El relato de Escudos también señala algo que varios estudiosos de la crisis climática o de la ecología crítica han constatado en los últimos años: la destrucción del planeta es un hecho terrible que nos ha igualado a todos los seres de una forma radical. Tal como bien lo ha planteado Morton, el hiperobjeto de la emergencia climática nos ha revelado (aunque un poco tarde) que coexistimos con formas de vida y no-vida en entidades gigantes que se escapan de toda escala humana (2013: 128). Un escenario donde se puede comenzar a matizar esta igualdad y donde se puede experimentar con salidas posibles al desastre es justamente la literatura. Camilo del Valle apunta esta idea en un artículo de reciente aparición:

> Las artes y la literatura entonces contienen en sí una historia profunda en su historicidad humana (de sus representaciones, ideologías, etc.) que se deja rastrear críticamente, y cuyo pensamiento humanista la misma Tierra ha estado poniendo en crisis, poniendo en duda sus paradigmas de progreso y modernización. Al mismo tiempo, las artes pueden tender a lo utópico, presentándonos salidas o modelos alternativos para relacionarnos cuidadosamente con lo no humano. (2025: 87)

Del Valle propone que las artes y la literatura son relevantes (en el sentido de defender la *necesidad* de las Humanidades) porque han consignado, a lo largo de la historia, una manera particular de ver y entender el mundo por parte de los artistas y los valores de sus sociedades. En las obras de arte habría entonces una historia particular de todos los procesos, objetos, relaciones, etc., que hemos experimentado como especie, pero claramente esa historia, aunque artística, ha seguido el humanismo tradicional, el cual se presenta como uno de los asuntos más importantes

que replantear, reformular y eventualmente abolir en el siglo XXI (Braidotti, 2015). Así, solamente con ese lente crítico, se pueden escribir y leer obras literarias que, como señala Del valle, "tiendan a lo utópico", es decir: que horizontalicen la balanza humanista en favor de un poshumanismo con una sensibilidad diferente por lo no-humano.

Como apunta Gabriel Giorgi, América Latina ha sido uno de los laboratorios más afectados y atravesados por las lógicas colonialistas y extractivistas del antropoceno, lo que permite que justamente desde estos territorios y comunidades artísticas surjan obras que se rebelen contra dichos postulados y se propongan otros tiempos y sensibilidades diferentes a las del humanismo tradicional (Giorgi, 2025: 106). No es coincidencia, entonces, que justamente sean las obras escritas en español pero sobre todo las producidas por autores y autoras latinoamericanas (aunque también hay casos muy significativos en el arte brasileño y caribeño no hispanoparlante), las que están exponiendo con más fuerza este nuevo *sensorium*, tal como veremos en los textos incluidos en este número monográfico. Este interés dentro de las manifestaciones artísticas antropocénicas por lo transespecie no-antropocentrado en los autores y autoras hispanos (a ambas orillas del Atlántico) ha sido señalado críticamente en fechas recientes. Por un lado, y tal como señala Noguerol:

> Frente a esta situación [la ruptura de categorías en el antropoceno], se abre la posibilidad de un futuro basado en el diálogo interespecies, en el que queda desactivada la obsesión por dejar huella individual. Se aboga, pues, por volver a partir el pan ("compañía" viene de "com-panis") y reenfocar nuestra mirada ("respetar" procede de "re-specere") hacia aquellos con los que convivimos. (Noguerol, En prensa)

De igual manera, ya es posible hablar de literaturas del giro antropocénico, dentro de las cuales podemos rastrear una serie de obras (*El asedio animal*, de Vanessa Londoño; *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona; *Plaga* de Juliana Javierre o los cuentos de *Teoría del tacto* de Fernanda García Lao) que se agrupan bajo el signo de la animalidad no antropocentrada o incluso de la humanimalidad, tal como ha detallado en un reciente libro Montoya Juárez (2025: 13).

Es bajo estos lentes y este *Zeitgeist* común con los que queremos aproximarnos a la cuestión de las alianzas, comunidades y juegos humanimales en la más reciente producción artística del presente.

2. Juegos humanimales

En uno de sus ensayos más comentados, "Apología de Raimundo Sebond", Michel de Montaigne se pregunta: "Cuando juego con mi gata, ¿quién sabe si ella no se está divirtiendo más conmigo que yo con ella?". Aunque en dicho ensayo el francés se dedica a un tema totalmente ajeno a este (comentarios de orden político, religioso o éticos, además de un gran número de citas de clásicos grecolatinos), la cita ha sido ampliamente comentada en los Estudios Animales por la agencia que Montaigne reconoce en su gata al jugar, hasta el punto de que Marta Segarra propone al filósofo como punto de partida para conformar un pensamiento filosófico occidental que supere al Humanismo clásico. En dicho reconocimiento, el francés percibe que el placer del juego, esa relación tan específica que se entabla entre dos sujetos, es compartido tanto por él (humano) como por su gata (animal). Dicho terreno, el del juego, parece entonces suspender la jerarquización humano/animal porque durante la actividad lúdica ambos sujetos son jugadores: los dos disfrutan, se entretienen, se cansan, se concentran, etc.

En esa misma línea (aunque no menciona el asunto del juego explícitamente) Rossi Braidotti propone que la relación humano/no-humano se puede categorizar en tres puntos: ocio, explotación y temor (2015: 71). Esto ha limitado la manera cómo podemos imaginar los contactos multiespecie por fuera de este marco, porque nos limitamos a 1) ver pasar el tiempo con nuestros animales de compañía, a 2) torturarlos, matarlos y comerlos o a 3) temerlos y alejarlos de nuestro entorno cuando no los comprendemos o podemos aprovecharnos de ellos. ¿No podría ser el juego una forma, por fuera de esas tres, en las que podemos entablar otro tipo de relaciones con lo animal no-humano?

Lo es para Donna Haraway, quien reflexiona sobre cómo los vínculos multiespecie en nuestro presente pueden tomar la forma de un juego infantil denominado "figuras de cuerdas", donde con un cordón usualmente de colores se usan las manos para crear formas de animales o diferentes objetos. Ese juego puede servir de inspiración para desantropocentizar las relaciones transespecie, es decir: las acciones humanas, por fuera de la lógica extractivista, pueden tejer otras dinámicas con lo no-humano para obtener una imagen –un mundo, un tiempo, un espacio– que sea humanimal.

Tal como proponía Julio Cortázar con su *Rayuela*, jugar puede ser un asunto bastante serio si nos lo proponemos. El juego no es explotación ni domesticación, sino que puede ser conspiración, hermandad, compañerismo, imaginación, rebeldía o desorden. Al no tener un lugar u objetivo dentro de los marcos antropo/capitalocénicos, el juego desactiva gran parte del entramado Ecología-Mundo (Moore 2020) para liberar las relaciones de poder/opresión desde su base. Todo ello lo podemos llegar a

pensar, intuir o sospechar después de jugar algunas horas con nuestros gatos, tal como entendió el creador del ensayo moderno hace ya varios siglos. Lo vemos claramente en *Derroche*, de María Sonia Cristoff, en los juegos y paseos de su protagonista con un jabalí rockero; en *Elástico de sombra* de Juan Cárdenas cuando uno de los protagonistas, Miguel, se alía con un cucarrón que previamente era humano para montar un número de teatro callejero en la plaza de un pueblo y conseguir algunas monedas, o finalmente lo podemos ver en Dora Oliver, personaje de *Las efímeras* de Pilar Adón, y sus juegos bruscos, entre gritos y reprimendas, con su jauría de perros que la acompañan a todas partes, sin que los lectores sepamos, como le pasaba a Montaigne, quién se entretiene más con esa compañía: si los perros o la mujer.

3. Alianza y comunidad

Si el juego cuestiona las formas de explotación y domesticación de los animales no- humanos el concepto de alianza indaga sobre nuestras filiaciones o afiliaciones con las otras especies. Tradicionalmente, los marcos de la familia o de afectos como la amistad han determinado, solamente entre humanos, cómo pueden establecerse diferentes tipos de afinidades, cercanías, lealtades o la conformación de grupos, comunidades o incluso naciones. Para nadie es un secreto, además, que todas estas formaciones responden a unas dinámicas patriarcales y muchas veces violentas a partir del binomio exclusión/inclusión. Las alianzas humanimales dinamitan estas estructuras de poder.

Quisimos encabezar esta introducción con un epígrafe de *La vorágine* (Rivera, 2023 [1924]) porque es el clásico latinoamericano que con más fuerza antecede a muchas de las discusiones más relevantes de la crítica literaria del siglo XXI con respecto a lo no-humano. El clamor que leemos hace parte del comienzo de la tercera parte de la novela, que popularmente se ha denominado como “el lamento del cauchero” y que se ha solido vincular a Clemente Silva, el personaje más trágico de la novela pues sufrió la esclavitud de las caucherías durante décadas por querer recuperar a su hijo y liberarlo de esa opresión deshumanizadora. Silva no es solamente una víctima: sus años en la selva le han permitido entablar una relación no-antropocéntrica con ella, es decir, con todas sus presencias vegetales y animales. El grito de “¡Quisiera tener con quién conspirar!” denota la necesidad de entablar otro tipo de relaciones con el mundo no-humano que lo rodea. Ese mundo que lo ha desesperado y devorado, pero también el que le ha salvado la vida miles de veces y que le ha mostrado su cara poderosa y oculta. El clamor de Silva retumba con fuerza cuando pensamos en alianzas humanimales en el siglo XXI.

Tal como propuso Silvia Molloy con su canónica lectura de *La vorágine* (1987), la alianza funciona en muchos de nuestros textos literarios como una contaminación de lo humano, del lenguaje, de nuestros marcos sociales. Cuando se entabla una alianza con un sujeto no-humano siempre hay una especie de transferencia entre las dos partes, pues obligatoriamente se tiene que recurrir a un terreno en común donde ninguna de las dos especies preserva totalmente su identidad. La alianza funciona así como un espacio poroso: es una membrana donde el supremacismo humano tiene que desactivarse para dejar entrar lo animal no-humano en sí y con ello lograr lo que las dos partes quieren o necesitan. De igual manera, lo animal no-humano se contagia de *Ántropos*, solamente que a diferencia de como ocurre cotidianamente con la afectación negativa sobre ecosistemas enteros, sistemas de explotación, contaminación, etc., en la alianza este contacto con lo humano es buscado, casi que pactado. Lo animal busca contaminar pero también ser contaminado.

En un texto que ha servido de inspiración para muchos de los estudios sobre la animalidad y la literatura en América Latina, Gabriel Giorgi propone una sugerente relación entre animalidad y comunidad. El pensador argentino desarrolla esta idea a partir del estudio de uno de los cuentos más relevantes de la cultura latinoamericana con respecto a la cuestión animal: "Mi tío el jaguareté" del brasileño João Guimarães Rosa, en el que

> el animal tiene lugar bajo un doble signo: el de la resistencia al ordenamiento económico y biopolítico de los cuerpos en la modernidad (el orden jerárquico de razas, clases y especies sobre el que se proyecta una idea de nación moderna) y a la vez el de una comunidad alternativa cuya exterioridad pasa justamente por la alianza entre animales y humanos, y que desde esa alianza se hace inasimilable al paisaje del Estado-nación. (Giorgi, 2014: 47-48)

En nuestro caso nos interesa mucho más el segundo signo que enuncia Giorgi: la alianza humanimal daría paso a una comunidad "alternativa" que es inimaginable –"inasimilable"– en las lógicas del Estado-nación. El planteamiento de Giorgi se expresa en esos términos porque todo su libro está atravesado por la pregunta de cómo opera la biopolítica en las conexiones que hay entre lo humano y lo animal. Por eso mismo la lectura de Guimarães Rosa está leída como crítica o escenario imposible bajo los marcos del Estado-nación, pues justamente el cuento del brasileño cuestiona las prácticas racistas, violentas, idiomáticas y latifundistas que expulsaron de la nación brasileña a un gran número de subjetividades que no se acoplaban con ese proyecto nacional. Por eso mismo el cuento está narrado por un hombre indígena que se dedicaba a cazar jaguares para un terrateniente en el sertón brasileño pero que un día decide dejar dicha labor y emparentarse con los jaguares, su verdadera

familia. Este movimiento, siguiendo a Giorgi, es una afiliación diferente a todas las disponibles en el Estado-nación moderno, porque justamente se rebela contra todos sus lógicas:

> Esa alianza humano-animal traza menos las coordenadas de un universo indígena condenado por la sociedad moderna, quelas de unacomunidad alternativa, o mejor dicho, de otro modo de pensar y de imaginar la comunidad que no pasa por las "identidades culturales" (y por la *diferencia cultural* como modo de resistencia anticolonial) sino por una reinvención de universos biopolíticos y una reconfiguración de lo común y de la comunidad. (2014: 56)

El mismo gesto podemos advertir en Antonio, el protagonista de *Las niñas del naranjel* (2023), que habiendo emigrado desde España 'traiciona' a sus compatriotas para construir, en la selva, su particular alianza en la que dos niñas/yaguaretés, dos monos, dos caballos y una perra –junto con el protagonista– conforman una comunidad alternativa que plantea la posibilidad de otras formas de vivir (con) el territorio y de reparto del poder. Si bien Giorgi y otras investigadoras como Julieta Yelin han explorado a fondo la cuestión de la biopolítica y la animalidad, ¿qué otras aristas podemos explorar a partir de la alianza humanimal? Más allá de la relación de poder en la administración de lo vital y lo mortuorio, ¿qué tipo de representación y de agencia podemos encontrarnos en estos textos? El caso de Guimarães es excepcional porque ciertamente se antecede a su tiempo. "Mi tío el jaguareté" se publicó primero en una revista brasileña en los años sesenta y luego apareció en el libro de relatos póstumos *Estas estorias* en 1969. Sin embargo, cuando leemos fragmentos como "Yo soy jaguar… ¡Yo, -jaguar! ¿Usté cree que parezco jaguar? Hay horas que parezco más. Usté no ha visto. Usté no tiene aquello -espejín, ¿tendrá? Quería ver mi cara… *Tiss, n't, n't*… Yo tengo la mirada fuerte" (Guimarães Rosa, 2001: 404) notamos una cercanía contemporánea. Más que con García Márquez, Clarice Lispector o Julio Cortázar, Guimarães Rosa parece contemporáneo de Juan Cárdenas, Gabriela Cabezón Cámara o Fernanda Trías. En ese sentido, la alianza dibujada por Guimarães a finales de los años 60 ha sido retomada y expandida en las obras artísticas de nuestro tiempo. Las grietas de los Estados-nación ahora son planetarias: el antropo/capitaloceno y la extenuación de su modelo ha despertado la urgencia por reimaginar estas alianzas humanimales.

Esta sensibilidad contemporánea nos permite entender la alianza humanimal de tres maneras diferentes. La primera entiende la alianza como una forma de indisciplina, siguiendo el planteamiento de Giorgi. La alianza estaría por lo tanto siempre en guerra con esos postulados del humanismo clásico y con sus diferentes mecanismos de opresión. La segunda consistiría en entenderla como uno de los

caminos necesarios para que lo humano retorne hacia la animalidad: situarse en el compost multibichos propuesto por Haraway y desde esa horizontalidad trabajar e imaginar en conjunto mientras el rostro humano se va emborronando. Y la tercera entendería esta alianza como un paso más allá de la biopolítica para desmontar, suprimir o al menos poner en entredicho el especismo campante de nuestro tiempo.

Esta última manera nace de los aportes más relevantes de los Estudios Críticos Animales en décadas recientes. Según investigadoras como Lori Gruen, la relación clásica entre humanos y animales se mueve entre dos polos opuestos, el de la violencia y el de la empatía (Gruen, 2018). La alianza humanimal opera justamente en la mitad de este espectro, pues no rechaza del todo la violencia (hay alianzas humanimales que conllevan actos de venganza o de ajustes de cuentas, como podemos ver en el relato de Laura Ortiz Gómez "Tigre americano: panthera onca") ni tampoco depende de un entendimiento multiespecie basado completamente en la empatía. La alianza que nos interesa no es ingenua ni romántica: es una que trastoque desde sus cimientos la manera en que se han representado esos pactos transespecie y que tienen la fuerza suficiente para revolver los estatutos de representación de unos y otros.

4. Parentescos raros y alianzas humanimales feministas

La afirmación inicial de Haraway en *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* que supone la constatación de que "vivimos (todos los seres sobre la Tierra) en tiempos perturbadores, tiempos confusos, tiempos turbios y problemáticos" (2019: 19) y su exhortación a buscar respuestas "de manera recíproca" (19), con "respons- habilidad" (20), parece haber gestado una suerte de consenso desde el que pensar el presente "como bichos mortales entrelazados en miríadas de configuraciones inacabadas de lugares, de tiempos, materias, significados" (20). Puede rastrearse un movimiento (literario, cultural, crítico… discursivo, al fin y al cabo) colectivo generador de un desplazamiento fundamental del foco del *problema*: del Anthropos como medida de todas las cosas a las redes materiales y afectivas en las que la interconexión y la interdependencia encierran las claves para organizar respuestas válidas; un ejercicio real de pensar-con que la literatura latinoamericana actual (y su pensamiento) ha asumido como propio. Así se acredita en el volumen *Futuro multiespecie* coordinado por Azucena Castro en el que se atiende a las "formas de pensar-con, hacer-con, devenir-con y formar parentescos con los mundos no humanos desde un pensamiento sobre futuros situados, anclados en las historias culturales y medioambientales de territorios particulares" (2023: 17) en áreas tan dispares como las artes visuales, la literatura, el activismo o la geografía, pero con

una premisa común: el posantropocentrismo de sus prácticas.

En consonancia con la necesidad expuesta por Castro de movilizar "futuros contrahegemónicos" (2023: 24), con base tanto en referencias anglosajonas como en la noción de "futuros menores" propuesta por Luz Horne para pensar ciertas prácticas del arte brasileño (a las que presta atención también en este monográfico), Teresa López-Pellisa desplaza el foco hacia el terreno literario para situar las aproximaciones al futurismo y al poshumanismo dentro de coordenadas geopolíticas precisas: el primero en clave afrolatinoamericana y el segundo desde perspectivas indigenistas. Así, recupera de manera explícita a Haraway –junto con Braidotti– como referencia nodal para pensar la ficción especulativa contemporánea, entendiendo que la imaginación multiespecie y las políticas de la interdependencia propuestas desde el Norte global proporcionan herramientas conceptuales válidas, pero, al mismo tiempo, subrayando la necesidad de corregir sus límites y enfatizando las genealogías de resistencia que no encajan sin más en la gramática poshumana euroamericana. Si bien nuestro monográfico no pretende ceñirse a ningún género literario concreto, nos interesa rescatar dicho movimiento para instalarnos en el horizonte conceptual de las poshumanidades críticas desde la urgencia de descentrar los marcos teóricos importados.

Desde esta necesidad de descentramiento, Cristina Rivera Garza, en sus *Escrituras geológicas* –primera *materialización* visible de un giro crítico "terrestre" en el campo del latinoamericanismo– reconoce que "es cada vez más difícil escribir sobre la 'condición humana' sin tomar en cuenta los territorios en disputa sobre los que colocamos los pies, y los cuerpos de las especies que, en constante e irresuelta compañía, conforman nuestra condición de presente" (2022: 10) e inmediatamente refiere a una deuda con el pensamiento de Haraway en toda reflexión sobre "especies en acompañamiento" (2022: 10) que, desde nuestro punto de vista, es extensible a buena parte de la producción tanto crítica como creativa latinoamericana contemporánea. *Terrestre,* su último libro de ficción y ejecución ideal de su propuesta teórica, viene, no solo a constatar la centralidad de esa mirada horizontal, "a ras de tierra" (como la de la narradora de *Niñapájaroglaciar*, Mariana Matija), sino también la necesidad de las alianzas multiespecíficas para la supervivencia de todas las especies implicadas en una Ecología-Mundo cuyo funcionamiento Rivera Garza expone magistralmente en las distintas narraciones que configuran un sistema atravesado por la violencia estructural que lo cohesiona.

La idea medular tanto del libro de Haraway ya mencionado, como de buena parte de su trabajo anterior, de generar parentescos raros de forma material y situada enmarca una corriente muy significativa del panorama literario actual cuya realización más potente (en el sentido de Gago) se encuentra en la obra prácticamente completa

de Gabriela Cabezón Cámara, sobre todo si recuperamos el sentido casi literal del término 'queer'. Desde la publicación de *La virgen cabeza* (2009), pasando por *Las aventuras de la China Iron* (2017), hasta *Las niñas del naranjel* (2023), la autora hace del imaginario queer y terrestre en que se exploran las alianzas interespecie el centro de su producción. Así, los vínculos entre mujeres y disidencias, animales, criaturas del humus, suelos, agua y restos son relacionales y transformadores: sus narraciones no solo tematizan la interdependencia, sino que la encarnan en escenas de cuidado, simbiosis y erotismo que reformulan el parentesco como una práctica material y mestiza para imaginar mundos desde la esperanza, poniendo en juego uno de los conceptos centrales del ecofeminismo latinoamericano: el de cuerpo-territorio (Gago, 2019).

Esa atención al paisaje –a una naturaleza que es agente– y a las vidas que lo conforman la comparte Clyo Mendoza en la configuración multiespecífica de *Furia*, la historia de un soldado que vive sus aventuras homosexuales en un desierto en el que "ni siquiera el pájaro que se suspendía diariamente frente a la cueva donde vivían había descubierto, al mirarlos sostenerse el uno al otro como si se cabalgaran, algo que desafiara la naturaleza" (2021: 18), cantaban las cigarras, "un sapo liberaba el aire contenido en su cuello de burbuja, una gotera murmuraba un salmo húmedo, los caballos sacudían su cuero..." (18). A través de un protagonista homónimo, Lázaro, y también en un contexto rural signado por la guerra, Vanessa Londoño en *El asedio animal* se hunde en la tierra de la Colombia rural para tantear las formas de resistencia que esos parentescos raros pueden engendrar en el marco de una violencia que arrasa con todo.

En "Las lumbres", primer cuento de *La máquina de hacer pájaros* (2022), Natalia García Freire reconstruye una genealogía familiar (abuela – escritora – hijo) cuyos lazos se establecen a través de distintas aves para mostrar cómo las alianzas entre ellas posibilitan la supervivencia de un pueblo en un entorno hostil. Si bien se trata de un relato fantástico y, por consiguiente, la atmósfera que en él se construye está plagada de elementos sobrenaturales –una de las formas más comunes de lo humanimal en la literatura latinoamericana–, el rastreo de los parentescos más que humanos dentro del ámbito familiar se da, desde distintas coordenadas, en algunos de los cuentos de *Animales* (2021) de Santiago Craig o de *Desastres naturales* (2023) de Tamara Silva Bernaschina, así como en la novela *El cielo de la selva* (2023) de Elaine Vilar Madruga. Precisamente en esta última, se pone en juego también una asociación especialmente fructífera en la producción literaria contemporánea: la figuración animal (y, en concreto, de la figura de la perra) y su imbricación con la sexualidad, una de las "zonas de contacto donde se producen encuentros humanimales" (Segarra,

2022: 11) que propone Marta Segarra en *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano* (2022).

Ya a finales del siglo XX, Luisa Valenzuela anticipa una línea que será ampliamente desarrollada en la literatura latinoamericana contemporánea cuando, en "Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja", explora el deseo femenino y feminista desde una primera persona híbrida en la que confluyen una Caperucita contemporánea y el lobo. En esta línea se inscriben relatos como *Opendoor* (2006), de Iosi Havilio, donde una veterinaria se adentra en un paisaje telúrico argentino que reconfigura su identidad, su deseo y sus vínculos a partir de una convivencia afectiva con un caballo, un hombre y una mujer; o como *Nombres y animales* (2013), de Rita Indiana, en la que una adolescente va definiendo su identidad en torno a sus primeras experiencias sexuales mientras se acerca también a las historia de vida de los animales que frecuentan la clínica, para quienes el mismo proceso resulta desapropiado. En *Yo maté a un perro en Rumanía* (2022), de Claudia Ulloa Donoso, también a la protagonista, que se alía con un grupo de perros para sobrevivir en un entorno totalmente desconocido en el que además no puede comunicarse, le acontece una suerte de despertar sexual al tiempo que su relación con los animales se va estrechando incluso hasta la hibridez. En muchas de estas narraciones, lo que finalmente se propone es un desplazamiento de "la concepción tradicional del sujeto, abriéndola a otras múltiples posibilidades que lo llevan más allá de sus límites" (Segarra, 2022: 11) al que no queremos dejar de atender.

En definitiva, si la ficción especulativa para Haraway engloba "práctica y proceso; es devenir-con de manera recíproca en relevos sorprendentes" (2019: 22), un feminismo especulativo capaz de reformular las vinculaciones posibles con animales humanos y no-humanos ha pasado a ocupar un lugar preeminente en un corpus muy nutrido de obras que configuran lo que podríamos considerar la "Terrápolis" (Haraway, 2019: 33) latinoamericana, a la que podemos sumar: *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana; *Cadáver exquisito* (2017) y *Las indignas* (2023) de Agustina Bazterrica*; Mugre rosa* (2020), de Fernanda Trías; *Feral* (2022), de Gabriela Jáuregui; o El *sueño del árbol* (2022), de Andrea Salgado, entre muchas otras. Lo que une a todas estas autoras (con algunas de las que se trabajan también en los artículos que siguen como Isabel Zapata, Lina Meruane, Lucía Puenzo o Cecilia Palmeiro) no es solo un interés temático por lo animal, sino una convicción estética y política: la literatura es una tecnología de parentesco, capaz de imaginar modos de cohabitar el siglo XXI que "siguen con el problema", que no lo evitan, sino que lo compostan en nuevas formas de vida y de narración.

Construyendo sobre el vasto territorio de reflexiones ya planteadas, el propósito específico de este número monográfico es explorar cómo las distintas formas de relación

humano-animal se piensan estéticamente en la literatura y cultura latinoamericana del siglo XXI, ampliando la noción de alianza interespecie. Los artículos que siguen abordan la dimensión material, afectiva y narrativa del vínculo humanimal, exploran cómo los textos literarios fabulan conspiraciones, cuidados y resistencias con otros vivientes; cómo interrumpen las jerarquías de especie, desconfigurándolas, junto con los marcos narrativos que las moldean; y cómo desplazan la pregunta por los "futuros posibles" hacia la práctica situada de hacer mundo-con. Nuestra apuesta, por consiguiente, es la de inscribir el parentesco humanimal en la textura concreta de los relatos, buscando allí –en el humus textual– el lugar donde la alianza (en forma de conspiración, de juego o de resistencia) se hace forma, ética y política.

5. Recorridos y propuestas de este monográfico

Este número monográfico explora, a lo largo de siete artículos, las muchas facetas que evidenciamos de la alianza, juego y conspiración humanimal en las letras y artes contemporáneas del siglo XXI, sobre todo en el campo cultural iberoamericano.

Un primer recorrido nos lleva a reevaluar los vínculos humano-perro (humana-perra, en muchas ocasiones) en la ficción contemporánea. En esta línea, se inscribe la aportación de Paula Fleisner quien, en la trayectoria desarrollada en otros textos ya fundamentales sobre la cuestión, aborda la relación niña/perra en dos novelas latinoamericanas: *Troika* (2024), de Isabel Zapata y *Quédate conmigo*, de I. Acevedo desde la concepción de la infancia como "potencia de vida" (siguiendo a Agamben). Plantea, en este sentido, la infancia/animalidad como una zona de afectividad común que se contrapone a la excepcionalidad humana y cuya potencia recoge teóricamente con el término "infantoperrología feminista", un marco teórico y crítico para pensar las alianzas posibles entre niñas y perras, las formas de relacionalidad interespecie que suspenden la máquina antropológica que separa lo humano de lo animal. En definitiva, el artículo sostiene que estas ficciones elaboran, desde estas dos instancias –la de la infancia y la animalidad–, una imaginación política capaz de desafiar el imaginario androcéntrico del Antropoceno y de ensayar relatos humanimales para habitar de otro modo un mundo en crisis.

Siguiendo este recorrido sobre la línea humana-perra nos encontramos con el texto de Almudena Vidorreta, quien presenta algunos resultados del Proyecto Antropolit: Literatura y Antropoceno: imaginarios ecosociales y conciencia ambiental en la literatura hispánica del siglo XXI (MICIU/AEI financiado por FEDER/UE). Vidorreta dedica su estudio al ensayo ficción de Lina Meruane, *El coloquio de las quiltras,* que reescribe críticamente la tradición inaugurada por *El coloquio de los*

perros de Cervantes para intervenir en los debates feministas contemporáneos y cuestionar el canon literario, dialogando para ello con las obras de Rosario Ferré, por un lado, y Luna Miguel, por otro. Más que una parodia, como señala Vidorreta, la obra de Meruane articula una genealogía femenina transatlántica mediante un diálogo intertextual que denuncia la exclusión y el sometimiento de las mujeres en el campo cultural o intelectuales, y en la sociedad misma, y problematiza tensiones actuales del feminismo, como la maternidad o la emancipación del cuerpo. Vidorreta estudia cómo Meruane trabaja, desde la hibridez genérica, el cruce humano-animal y aprovecha la dimensión performativa del formato dialogado, para proponer una reflexión a propósito del descentramiento del antropocentrismo, examinando diferentes perspectivas queer y transespecie en tanto formas de resistencia. Vidorreta lleva a cabo una exhaustiva descripción, en definitiva, del diálogo de Meruane como dispositivo crítico que reactualiza y vigoriza la tradición para proyectarla hacia nuevas formas de pensamiento y activismo de corte feminista.

Para cerrar este recorrido *perruno* (aunque, como veremos, no ceñido exclusivamente a los canes) contamos con el aporte de Luis Barboza. En su texto explora el rol que juegan las alianzas humanimales en la literatura colombiana reciente, estudiando en profundidad la obra de María Ospina, *Solo un poco aquí* (2023). El autor estudia el tratamiento de la coexistencia multiespecie, en Ospina, en términos de una ecología relacional, donde el tejido de vínculos afectivos entre humanos y no humanos se articula frente a "paisajes en ruinas, territorios de guerra" (…), desplazamientos, en que intervienen "refugiados, excluidos y víctimas de la violencia". En estos paisajes y alianzas, Barboza apunta, iluminando su reflexión con aportaciones de Haraway, Tsing o Vinciane Despret, cómo prestar atención a "sonidos y vocalizaciones, olores y aromas, texturas y formas de orientación no humanas" constituye un "modo intuitivo de aprendizaje relevante para la formación de una sensibilidad ecológica y para las prácticas afirmativas de la coexistencia". El análisis de Barboza prueba cómo relatos como el de Ospina desplazan a los animales del ámbito de la mera representación simbólica para reconocerlos en tanto presencias encarnadas o "seres sintientes" con capacidad de agencia y un rol clave en la construcción de mundos compartidos. Desde esta perspectiva, el afecto no es un mero sentimiento accesorio con que se adornan los personajes, sino la expresión de la relacionalidad constitutiva de la vida: existimos en y a través de estos vínculos. Barboza, finalmente, propone nuevos interrogantes para la investigación de la obra de Ospina, vinculados a los siguientes ejes: un desplazamiento perceptivo hacia lo no-humano, que transforma la experiencia del lector en clave relacional; un nuevo uso del "como si", en términos de Yelin, un ejercicio de la imaginación que apele a una «fenomenología animal», que acceda a "realidades y sensibilidades" otras más

allá de la "especulación racional" (Yelin, 2020: 31-32), evite antropomorfismos y promueva una ética de la atención que redescubra lo animal en su relación con los seres humanos; la apertura a temporalidades más-que-humanas que desestabilizan el tiempo lineal moderno, un asunto capital de las estéticas del antropoceno, por tanto; y, finalmente, la activación material y sensorial del lenguaje, que involucra al lector en una experiencia afectiva y encarnada de los mundos animales.

Un segundo recorrido que hace parte de este monográfico tiene que ver con los bestiarios del siglo XXI, pensados a partir de los ejes vertebradores de este monográfico (alianza, juego, parentesco). En ese sentido, el propósito de desbaratar la máquina antropológica resulta central también en el trabajo de Ludmila Barbero sobre lo que la autora denomina "Bestiarios de la resistencia" en dos obras argentinas contemporáneas: *El niño pez* (2004), de Lucía Puenzo, y *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017), de Cecilia Palmeiro. Su análisis de las obras se centra en tres ejes fundamentales, la construcción de narradores no humanos, las figuras metamórficas y las "escenas de denominación", para, desde el cruce entre estudios del neofantástico y narratologías no naturales, hacer hincapié en la idea de que otorgar la voz narrativa a un perro (Serafín) o a un gato alienígena (Rorro) no solo implica un quiebre de las convenciones realistas, sino que subvierte la "máquina antropológica" al situar el punto de vista en un lugar de enunciación marcado, corporal y más-que-humano. En una clara intersección con los estudios queer desde los que, no solo se pone en entredicho la división binaria del mundo sino las formas hegemónicas de percepción del mismo, Barbero presenta a los animales de compañía narradores de las historias como "vehículos queer" que, por un lado, intervienen decisivamente en las trayectorias sexo-afectivas disidentes que conforman la narración y, por otro, ensayan formas alternativas de filiación y parentesco que desbordan el modelo heteronormativo.

Los bestiarios, las alianzas humanimales y sus hibridaciones también son recurrentes en los terrenos de la ficción especulativa, tal como nos demuestra en su artículo Germán Pitta, titulado "La escritura geológica en *La infancia del mundo* de Michel Nieva". A partir de las nociones de capitaloceno y de (re)escritura geológica (tomando como punto de partida el ensayo de Cristina Rivera Garza), Pitta analiza pormenorizadamente la novela *La infancia del mundo* del argentino Michel Nieva, una obra narrativa que se inscribe en las propuestas más innovadoras del ciberpunk rioplatense. El investigador hace una muy sugerente lectura de cómo uno de los protagonistas de la novela de Nieva, el niño dengue, encarna de forma radical el concepto de alianza en su cuerpo donde se juntan lo animal, lo infantil, lo vírico, lo abyecto y la repugnancia. De igual manera, en el artículo se evidencia cómo la violencia sobre lo viviente (mataderos, pérdidas de ecosistemas, diversas formas de

explotación, violaciones) atraviesa por igual a sujetos humanos y no-humanos (sobre todo a partir de las opresiones especistas y neocolonialistas), al tiempo que la ficción de Nieva les otorga diferentes tipos de agencia que, en algunos casos, se materializa en resistencia.

Como aporte final a este recorrido del bestiario, Mariano García nos ofrece en su trabajo un análisis pormenorizado de las presencias animales en los cuentos de Pablo Katchadjian, analizando en detalle algunos relatos del volumen *El caballo y el gaucho.* García explora toda una literatura de estirpe vanguardista y/o *queer*, desde la que lee la obra de Katchadjian, y la relación que la misma entabla con las presencias animales visibles en la tradición literaria argentina. Establece García una genealogía – a partir de Giorgi y Yelin – que lo hace recorrer la literatura argentina desde el siglo XIX, donde García encuentra que prima una mirada alegórica sobre lo animal, supeditado siempre a cuestiones relacionadas con lo humano, para examinar nuevos motivos, como el de la metamorfosis y el bestiario, en los textos argentinos del siglo XX, en una tradición que pasa por Ocampo, Lamborghini, Copi, Di Benedetto, Hebe Uhart o César Aira, entre otros y otras escritores/as. En esta tradición, *El caballo y el gaucho* de Pablo Katchadjian propone un giro novedoso propio de este siglo XXI: presenta un mundo en que priman nuevas relaciones no jerárquicas entre lo humano y lo animal, que interactúan sin supremacías claras, en sociedades en crisis, en colapso o descomposición donde emerge el deseo de retornar a formas de vida más simples y, a la vez, un imperativo por reimaginar nuevos vínculos más equitativos con la naturaleza. Así, en un contexto de crisis socioambiental como el de nuestro siglo, ahora, más que instrumentalizar lo animal como alegoría o artificio vanguardista, como prueba Mariano García en este trabajo, escritores como Pablo Katchadjian ensayan un "desuso" de lo animal, para integrarlo en una red de sistemas interconectados que cuestionan el humanismo clásico y proponen una sensibilidad poética alternativa frente a la barbarie tecnificada del presente.

Una última línea está dedicada a la cuestión humanimal en el espacio del arte contemporáneo brasileño. Si bien muchas de las manifestaciones de lo animal y la alianza y el juego las vemos reflejadas en obras literarias, artículos como el de Luz Horne ("Un nudo en la garganta. Lenguaje, cuerpo y saber estético en la obra de Jonathas de Andrade (Pabellón Brasil, 59º Biennale di Venezia, 2022") demuestran que las instalaciones artísticas (en este caso concreto las del artista visual Jonathas de Andrade) pueden leerse como textos literarios que ponen de manifiesto la corporalidad de lo viviente. En ese sentido, la pregunta realmente radica en la importancia del saber sensible (o, como argumenta Horne, el saber estético a partir de los sentidos) para desantropocentrar el conocimiento en el mundo contemporáneo. La obra de Andrade, "Nudo en la garganta", funciona precisamente como una crítica

y una mirada detenida a cómo operan los sentidos por fuera de la unidad del cuerpo humano y del propio lenguaje, lo que Horne relaciona inteligentemente con los puentes que se pueden tender hacia los cuerpos no-humanos, algo que la autora ha denominado en su investigación de largo aliento como una "epistemo-estética".

Bibliografía

Arias Maldonado, Manuel. 2020. «Antropoceno». *Paradigma: revista universitaria de cultura*, n.º 23.

Braidotti, Rosi. 2015. *Lo posthumano*. Gedisa Editorial.

Chakrabarty, Dipesh. 2009. «The Climate of History: Four Theses». *Critical Inquiry* 35 (2): 197-222. https://doi.org/10.1086/596640.

Crutzen, Paul J., y Eugene F. Stoermer. 2000. «The Anthropocene». *IGBP Global Change Newsletter*, n.o 41: 17-18.

Del Valle Lattanzio, Camilo. 2025. «Dossier. El amplio espectro de la ecocrítica: pájaros, desiertos y otros humanos y no humanos en la literatura». *Perífrasis. Revista De Literatura, Teoría Y Crítica* 16 (34): 86-90. https://doi.org/10.25025/perifrasis202516.34.09.

Gago, Verónica. 2019. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo.* Madrid, Traficantes de sueños.

Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.

Giorgi, Gabriel. 2025. «Narración y estrato: laboratorios narrativos del presente. En torno a La compañía de Verónica Gerber Bicecci». *Perífrasis. Revista De Literatura, Teoría Y Crítica* 16 (34): 104-21. https://doi.org/10.25025/perifrasis202516.34.06.

Gruen, Lori. 2018. «Empathy». En *Critical Terms for Animal Studies*, editado por Lori Gruen. University of Chicago Press. https://doi.org/10.7208/chicago/9780226355566.001.0001.

Guimarães Rosa, João. 2001. *Campo general y otros relatos*. Fondo de Cultura Económica.

Haraway, Donna J. 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao, Consonni.

Mendoza, Clyo. 2021. *Furia*. Sigilo Editorial-Almadía.

Molloy, Sylvia. 1987. «Contagio narrativo y gesticulación retórica en "La vorágine"». *Revista Iberoamericana* 53 (141): 745-66. https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1987.4388.

Montoya Juárez, Jesús. 2025. «La literatura del giro antropocénico en el siglo XXI». En *Literatura y Antropoceno. Imaginarios ecosociales en España y América Latina en el siglo XXI*, editado por Jesús Montoya Juárez y Natalia Moraes Mena. Comares.

Moore, Jason. 2016. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press.

Moore, Jason W. 2020. *El capitalismo en la trama de la vida. Ecología y acumulación de capital*. Traficantes de sueños.

Morton, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University Of Minnesota Press.

Noguerol, Francisca. En prensa. «Fértiles desbordes». En *Escrituras del desborde en la literatura en español del siglo XXI: urgencia y esperanza*, editado por Mónica Casado Folgado, Andrea Elvira-Navarro, y Sergio I. Rosas-Romero. Ediciones Universidad de Salamanca.

Rivera, José Eustasio. 2023. *La vorágine. Tierra de promisión*. Penguin Clásicos. Rivera Garza, Cristina. 2022. *Escrituras geológicas*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

Segarra, Marta. 2022. *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano.* Galaxia Gutenberg.

MONTEAGUDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 33-52

Bestiarios de la resistencia
Narradores más que humanos en narrativas argentinas recientes

Bestiaries of the resistance
More than human narrators in recent argentine narratives

FECHA DE ENVÍO 03/10/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 18/12/2025

Ludmila Soledad Barbero
Potsdam Universität - Alexander von Humboldt Stiftung

Resumen:

Proponemos analizar *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo y *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017) de Cecilia Palmeiro, como novelas que presentan narradores más-que-humanos, y plantean una mirada disruptiva del límite entre las diferentes esferas de lo vivo. Se considerarán los procedimientos narratológicos no-naturales en ambas ficciones, como así también la presencia de seres metamórficos, que, por su misma condición, hacen estallar la rigidez de las taxonomías. Nos centraremos, por último, en las escenas que dan comienzo a ambos textos, y que constituyen "escenas de denominación" (Dünne: 2025) subvertidas, en las que los animales "negocian" o deciden su nombre propio.

Abstract:

This paper proposes to analyze *El niño pez* (2004) by Lucía Puenzo and *Cat Power. La toma de la Tierra* (2017) by Cecilia Palmeiro, as novels that present more-than-human narrators and offer a disruptive perspective of the boundary between the different spheres of life. In this sense, we will consider the non-natural narratological procedures in both works of fiction, as well as the presence of metamorphic beings, which, by their very nature, break down the rigidity of taxonomies. Finally, we will focus on the first scenes of both texts, which constitute subverted "scenes of naming" (Dünne: 2025), in which animals "negotiate" or decide their own names.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

Palabras clave:

Animalidad – Metamorfosis – Narradores no humanos – Corporalidades – Literatura argentina – LGBTIQ+

Key words:

Animality – Metamorphosis – Non-human narrators – Corporalities – Argentine literature – LGBTIQ+

Introducción[1]

Durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX, en la literatura latinoamericana, los animales han funcionado, en cierta medida, como una advertencia para los seres humanos que no lograran controlar ciertos aspectos de su subjetividad. En ciertas ficciones del período mencionado, los animales eran representados como "lo otro", una exterioridad constitutiva que proporcionaba estabilidad al ser humano. Tal es el caso de *Facundo* (1845), de Faustino Sarmiento, un texto en el que el protagonista se presenta narrativamente a través de una anécdota en la que se enfrenta e identifica con un tigre cebado con sangre humana. Allí, la barbarie se asocia con un estado de naturaleza opuesto a la civilización y la cultura. En *El matadero* (1871), de Esteban Echeverría, hay un uso similar de la animalidad como metáfora de lo bárbaro: los términos "sabuesos", "buitres", "bueyes", "perros" y "hombres feroces" se utilizan en referencia a los personajes que circulan por el matadero y que son responsables de la muerte del protagonista, que encarna la civilización.

El modelo de la metáfora animal está detrás, de diferentes maneras[2], de esta caracterización animalizadora de la otredad. Entendemos esta metáfora, de acuerdo con Julieta Yelin (2020), como un dispositivo didáctico que reduce lo animal a cualidades morales desde una perspectiva antropocéntrica. Este modelo comenzó a cuestionarse en paralelo con la crítica del "discurso de la especie" (Wolfe: 2003), es decir, el conjunto de estrategias que, desde la Ilustración, han situado a los seres humanos por encima de otras especies. A partir de la década de 1960, en la literatura de América Latina, se ha ido desarrollando una "nueva proximidad" (Giorgi, 2014) entre lo humano y lo animal. Se trata de textos que ponen en primer plano el cuerpo, los deseos, las enfermedades y los afectos. En ellos, el animal se desprende de cualquier función moralizante y del binarismo que convencionalmente lo define como "otro" opuesto al humano.

---

[1] Este artículo fue realizado en el marco del Proyecto postdoctoral: "Metamorfosis y cruces entre especies en autoras rioplatenses de los siglos XX y XXI", radicado en la Universidad de Potsdam en Alemania, con una beca postdoctoral Georg Forster de la Fundación Alexander von Humboldt.

[2] En *Facundo* de Sarmiento, por ejemplo, el otro político –encarnado en Facundo Quiroga como símbolo de Rosas– es animalizado a partir de un esquema que asocia la animalidad con lo salvaje, (y atributos derivados, tales como la crueldad, la inequidad, la grosería, la ignorancia) por oposición a lo civilizado.

Este trabajo propone analizar *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo y *Cat Power* (2017) de Cecilia Palmeiro, haciendo foco en los narradores no humanos en ambas novelas. Nos interesa indagar qué implica otorgarle la voz narrativa a un animal, y qué consecuencias narratológicas conlleva este cambio de enfoque en términos del funcionamiento implícito de la máquina antropológica moderna ([2002] 2006).

Un aspecto central a considerar estará dado por lo metamórfico en ambas novelas, entendido como aquellas transformaciones –de diversos órdenes– que evidencian el carácter fluido y flexible de los límites categoriales –particularmente en estas novelas escritas por autoras mujeres en el siglo XXI.

Asimismo, nos enfocaremos en el primer capítulo de ambos textos, donde tienen lugar "escenas de denominación" (Dünne, 2025). A diferencia de lo que ocurriera en *El coloquio de los perros* (1613) de Miguel de Cervantes, donde otorgarle un nombre a un animal constituía un punto clave del proceso de domesticación y sometimiento, en estas novelas la denominación se negocia y, en el caso más extremo, se subvierte.

1. Realismo-Neofantástico-Narratologías no naturales

Desde la perspectiva de la crítica Carina González, en "Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía Puenzo" (2011), la narración de Lucía Puenzo con el recurso del perro-narrador deconstruye la máquina antropológica moderna, que aísla la animalidad del hombre. De acuerdo con Agamben en *Lo abierto* ([2002]2006), entendemos la máquina antropológica como la serie de dispositivos (discursos, instituciones, leyes) que participan cotidianamente de la configuración de lo humano a través de la exclusión y represión de lo animal (reduciendo esto último a la categoría de nuda vida o vida desnuda). Desde este punto de vista, la centralidad otorgada a la voz del animal desafía los límites del realismo. La ruptura de las estructuras narrativas tradicionales en el texto implica el cuestionamiento de los binarismos jerárquicos tradicionales que sustentan el especismo, como la oposición humano frente a animal, mente frente a cuerpo.

La crítica señala que "desde el comienzo, la novela hace ingresar el quiebre del nuevo realismo, implantando la oralidad en la voz del animal. Es aquí donde aparece la muesca, ese doblez incómodo que desestabiliza la estructura de lo real y le impone una nueva prótesis que lo completa, pero a la vez lo monstruifica" (González, 2011: 198). González contextualiza *El niño pez* en el marco de la crisis del realismo, marcado –en una primera instancia, en el siglo XX– por el quiebre que presuponen las vanguardias. Pero, a su vez, plantea el asunto de la voz animal como quiebre o muesca al realismo "desapegado" del siglo XXI, y señala que el recurso del narrador

perro devuelve la ficción al universo de la fábula. Aquí es posible discrepar, en tanto la figura del animal parlante tiene su propia genealogía, y ésta no puede dejar de considerar el hito que presuponen ciertas obras clave como *Die Verwandlung* (1915) de Franz Kafka. En ella, como analiza Julieta Yelin (2011: 6), la representación del animal se aleja de todo propósito moral o didáctico. Entonces, cuando Puenzo retoma un recurso como el del narrador animal no es hacia el ámbito de las fábulas –en las que el animal funcionaba como metáfora didáctica o moral– hacia donde debemos mirar, sino hacia versiones mucho más contemporáneas de lo que el animal (literario) sabe o puede decir. Concordamos con el énfasis de González sobre la crisis del realismo en la Posmodernidad, donde se inscribe Puenzo. Agregaríamos que esa crisis en su novela se tensiona hacia el neofantástico y, marcadamente, hacia las narratologías no naturales.

Jaime Alazraki, en "¿Qué es lo neofantástico?" (1990), traza una genealogía literaria que va desde Kafka hasta Cortázar, y explica que los autores fantásticos del siglo XX cultivan el género de una manera diferente a los esquemas establecidos por Tzvetan Todorov (1970). Recordemos que, según Todorov, lo fantástico tiene lugar cuando, en un universo regido por leyes similares a las del mundo real, se produce un fenómeno que no sabemos si entender como extraño o sobrenatural. Lo neofantástico, en cambio, no puede ser pensado sin considerar los efectos causados por la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores. Forma parte de una visión posmoderna en la que no hay certezas sobre la realidad. Los textos neofantásticos muestran los elementos de la irracionalidad con los que nos enfrentamos a diario. El marco teórico propuesto por los estudios sobre narrativas neofantásticas es sumamente productivo para interrogar los textos del corpus seleccionado en lo relativo a la "convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible" (Roas, 2008: 94), y diversas formas de la transgresión literaria (quiebre de las fronteras entre lo vivo y lo no vivo, por ejemplo). No obstante, si bien las teorías provenientes del campo mencionado forman parte de la concepción de este artículo, abrevaremos especialmente de una línea teórica poco transitada que resulta pertinente aquí, dado el foco que proponemos en los procedimientos narrativos asociados a lo más que humano: las narratologías no naturales.

De acuerdo con Jan Alber (2016): el término no-natural denota escenarios y eventos física, lógica y humanamente imposibles. Si bien existe cierta superposición entre los estudios de las narratologías no naturales y los abordajes del género fantástico y neofantástico (Roas: 2001 y Alazraki: 1990), el objeto de análisis de las primeras incluye también el ámbito de lo maravilloso, la ciencia ficción, el realismo mágico, i.e., todas aquellas ficciones que involucran escenarios no mimético-realistas. En estas narrativas, entonces, los fenómenos representados resultarían imposibles dadas las leyes que gobiernan el mundo físico, los principios básicos de la lógica (como

el de no contradicción) y los límites de las capacidades e inteligencia humanas. No obstante, según Alber (2016: 36), incluso el texto más extraño evoca, de alguna manera, la experiencia de "la vida real" –apropiándose del término experiencialidad de las teorizaciones de Monika Fludernik– y gracias a esta evocación puede ser comprendido. Al generar este llamado a la experiencia real humana como modo de comprender fenómenos que escapan a las leyes de funcionamiento de nuestro mundo, las narrativas no-naturales tienen la capacidad de ensanchar los límites tanto de lo experimentable como de lo cognoscible.

Por su parte, Lars Bernaerts et al. (2014) analizan el fenómeno de la narración no humana. Desde su perspectiva las historias narradas por animales no humanos pueden desestabilizar las ideologías antropocéntricas. Al dar voz a los animales no humanos y facilitar la empatía, estas narraciones pueden situarlos en un *continuum* con los humanos, en lugar de construirlos como opuestos. El énfasis en el *continuum* y la construcción empática son evidentes en las novelas que conforman el corpus de este artículo. No podemos decir no obstante que la afirmación de Lars Bernaerts et al. se pueda aplicar a-históricamente a las ficciones con animales parlantes en general. Como analiza Jörg Dünne (2025) en las "escenas de denominación" de *El coloquio de los perros* se juega de un modo bastante asimétrico el ejercicio de poder amo-mascota, más allá de que se trate de una obra narrada por animales.

1.2. Narrador perro: *El niño pez*

Para empezar, quisiera detenerme en *El niño pez* (2004) de Lucía Puenzo. En esta novela, el narrador es un perro. En resumidas cuentas, la historia se enfoca en el romance entre dos jóvenes, Lala, perteneciente a una familia adinerada de zona norte de Buenos Aires, y la "Guayi", empleada doméstica de ascendencia guaraní, criada desde la infancia en casa de esa familia, los Brönte. En el marco de esta historia de amor, atravesada por una serie de desventuras y crímenes, que incluyen el homicidio a manos de Lala del padre –quien abusaba sexualmente de la Guayi– se inscribe la subtrama que da nombre al libro: la leyenda del niño pez[3], el hijo monstruoso de la Guayi, una suerte de híbrido humano-animal.

Interesa ver cómo funciona allí el dispositivo narratológico no-natural y qué implicaciones tiene para repensar el paradigma antropocéntrico. En esta novela publicada en 2004, llevada al cine en 2009 –Lucía Puenzo es novelista y cineasta–, la animalidad y los cruces humano-animal son centrales.

[3] Este ser en la película es producto del incesto entre la Guayi y su padre. En la novela, la Guayi lo tiene con un hombre mayor, también un famoso actor de telenovelas en el Paraguay. Y existe una oscilación en ambas producciones entre la idea de que la Guayi lo salva sumergiéndolo en el agua (porque afuera no podía respirar) y la versión de que en verdad su intención era ahogarlo.

A diferencia de la película (donde este dispositivo narrativo se pierde), la novela está narrada por el perro, Serafín, cuyo nombre remite a su cuasi-omnisciencia. El perro encarna una dualidad fundante: es un perro de la calle y con calle[4]. Pero, a la vez, funciona en alguna medida como un ángel (por momentos, todo lo ve y todo lo percibe).

Como señala Puenzo en entrevista con Oscar Ranzani para el diario argentino *Página 12* (2009), en referencia a la transposición del libro a la pantalla grande:

> Las modificaciones son muchísimas porque en la novela el narrador es un perro, mientras que en la película el animal es un personaje pero no el narrador. El de *El niño pez* trae consigo un humor muy **cínico**. Es un perro sin raza en un mundo de perros de *pedigree*. Es casi como una prolongación del cuerpo de su dueña, muy provocador. Al correr al perro y ubicarlo en el lugar de un personaje secundario, cambió radicalmente el tono de la historia porque la novela está muy teñida por el humor del narrador. Al correrlo, se fue para adelante el género y apareció una historia mucho más densa, mucho más oscura, en la que el punto de vista pasó del perro a la protagonista. (La negrita es de la autora).

Es llamativa la utilización del término "cínico" por Puenzo para referirse al humor del perro, un perro que –en coincidencia, hasta cierto punto, con el gato de *Cat Power*– tiene un hablar llano y sin ambages. Como nos recuerda Dünne, "nombrar las cosas por su propio nombre corresponde a la tradición filosófica griega de la parresía (es decir el hablar franco, ver Foucault 2009), el rasgo común de los filósofos cínicos (de *kyon*, perro en griego)" (2025: 42). Los integrantes de este movimiento filosófico se asociaron, no solo con el hablar llano o la parresía, sino también con un rechazo a las convenciones sociales, a la doxa, y con un humor ácido, como así también con cierto ideal de auto-suficiencia.

Como señalan R. Bracht Branham y Marie-Odile Goulet-Cazé, según la etimología más plausible, el término cínico se remonta a una broma que comparaba a Diógenes (o Antístenes) con un perro, presumiblemente porque su modo de vida parecía canino, es decir, "cínico". En consecuencia, los cínicos eran famosos no solo por ser francos y directos (por ejemplo, por "ladrar" y "mover la cola"), o por su habilidad para distinguir entre amigos y enemigos (o los verdaderos filósofos frente a los falsos), sino, sobre todo, por su forma de vivir ante la mirada de todos como perros, "descaradamente indiferentes" a las normas sociales más arraigadas (1996: 4, 6).

Conocedora o no de esta etimología, Puenzo asocia la mirada de su perro-narrador a un "tono" sin *pedigree*, ajeno a las formas de la complacencia social,

[4] En la liturgia celestial, los querubines y los serafines suelen identificarse con ángeles o arcángeles. Según el neoplatónico Pseudo-Dionisio, se encuentran en el nivel más alto de la jerarquía espiritual junto con los Tronos. (Pseudo Dionisio Areopagita , [Siglos V-VI] 2020: 90-104).

y a un humor "cínico" en todos los niveles. En ese sentido, desligar al perro del lugar de enunciación, en la versión cinematográfica –en la que no nos detendremos aquí– implica desprenderse tanto de la oralidad perruna como, en buena medida, del humor.

Retomando el tema de la parresía, cabe considerar que tanto en *El niño pez* como en *Cat Power*, los narradores más-que-humanos hablan en versiones populares/coloquiales del rioplatense (con la excepción de que a Rorro, el protagonista narrador de *Cat Power,* como veremos más adelante, se le filtra la jerga académica de la biopolítica y los estudios *queer*). Además, reiteramos, ambas novelas comienzan con escenas de denominación en las que el nombre propio –de diferentes maneras– se gestiona o negocia.

De acuerdo con el ya mencionado artículo de González, en *El niño pez,* la relación de la voz con el animal (y con el guaraní) estructura el núcleo que desafía y descompone los límites del realismo. En primer lugar, según esta crítica, el mundo animal sirve, en la novela, para destruir la mimesis sin llegar al conjuro de lo maravilloso (2011: 200). Como se señaló, el narrador-animal, es central, no solo porque da el tono, sino también porque es el elemento más visiblemente no-natural de la estructura narratológica. Pero, incluso si en la novela nos encontramos con un perro-narrador, habría que pensar hasta qué punto se indaga en una mirada animal. ¿En qué medida la novela subvierte la "máquina antropológica moderna" ([2002] 2006)? O ¿Qué tan perro es el perro- narrador?

Entendemos, en ese sentido, que la experimentación literaria respecto de una perspectiva animal se da a nivel de las estructuras narratológicas más que en el plano lingüístico (el perro habla como una persona, y su discurso nunca pierde coherencia formal, dentro del español rioplatense coloquial). La esfera acotada de esta indagación sobre lo animal en lo relativo a la materialidad discursiva tiene que ver con que eso no forma parte, evidentemente, del proyecto narrativo, que además presenta cierta liminalidad con lo fílmico, y tiene una contracara fílmica (con una película que apela a géneros conocidos, como el *film noir*, el melodrama y la *road movie*).

El perro está en cierta medida antropomorfizado en tanto que el texto se narra en perfecto español del Río de la Plata, y lo perruno no salta a la vista la mayor parte del tiempo. Pero hay momentos en los que se evidencia lo animal (cuando no se lo deja entrar a algún lado, por ejemplo). También cabe subrayar ciertos acentos, o énfasis animalizantes: la primacía de los olores y cierto ordenamiento del mundo en función de una clasificación olfatoria (a pesar de que ahí podríamos decir: ¿qué más propio de la perspectiva antropológica moderna que clasificar?). Lo cierto es que este aspecto sensorial no suele ser preponderante en las narrativas "humanas". A

modo de ejemplos: Cuando se narra el regreso de Lala a Buenos Aires, se contrapone el paisaje olfatorio de la ciudad, y de la clase alta de zona norte, con "La marea de olores salvajes de Ypacaraí" (Puenzo, 2008: 89). Es un cambio en el olor corporal de la Guayi lo que delata, para el narrador, cómo ha empezado a ser víctima de los abusos del padre de la familia.

Encontramos olores asociados a determinadas emociones, olores ordenados y olores caóticos y proliferantes: "Las ventanas cerradas, el aire viciado de olores estancados, a frutas y flores secas, desodorante de ambientes, perfumes y aceites importados, la hicieron extrañar la marea de olores salvajes de Ypacaraí" (68).

Percibimos, asimismo, una marcada presencia del cuerpo del animal, y una atención puesta en lo corporal en el relato en general. Hay, además, un cercenamiento de los planos debido a que el perro técnicamente no tiene permitido acompañar a Lala a todas partes (pero en la práctica son pocas las situaciones en las que queda afuera de escena[5]). Podríamos decir, no obstante, que Serafín es un narrador testigo, que por momentos se nos figura omnisciente. Acompaña a Lala, la protagonista, a todas partes.

Podríamos pensar los momentos en los que el cuerpo del narrador perro se manifiesta –entre ellos, una escena en la que se lo nombra como "bicho" sobre la que volveremos– en contraposición a lo que señala Donna Haraway en *"*Testigo_Modesto@Segundo Milenio*"* ([1997] 2019), donde analiza la figura del testigo modesto de los hombres blancos heterosexuales que encarnaron el lugar de enunciación por antonomasia de la objetividad en el nacimiento de la ciencia experimental. Si bien aquí estamos hablando de literatura y no de discurso científico, el perro-narrador no deja de ser un lugar de enunciación marcado, visible y situado, a diferencia de la construcción invisibilizada del narrador omnisciente en tercera persona, o incluso del testigo humano.

1.3. *Cat Power*: Gato-alien-narrador

Cat Power (2017) narra una utopía "humanimal" (Segarra, 2022). El narrador-gato Rorro pertenece a una raza de gatos alienígenas que se proponen conquistar la Tierra controlando, a partir de métodos psicomágicos, a sus respectivas madrinas, con el fin de conducir a una suerte de utopía animal-feminista, en la que la dominación

[5] En el capítulo 1 leemos: "La olí, del otro lado de la puerta. Y ladré hasta que la Guayi se levantó de la cama, abrió la puerta… y quedó paralizada al ver a Lala en la penumbra". (Puenzo, 2008: 15). En el capítulo 16 se torna todavía más evidente el carácter no ubicuo del narrador. Cuando Lala presta declaración ante el comisario Mastrangelo, en un momento Serafín es alejando de la escena: "Lo que vino después me lo perdí, disculpen. El policía maquillado me vio olfateando la puerta y me hizo atravesar la puerta de entrada con una patada en el culo." (Ídem: 132).

capitalista sería reemplazada por formas alternativas de vínculo interespecie. Este es el nudo narrativo conceptual. La novela, en sus más de 200 páginas, narra las peripecias de la madrina y del gato Rorro (aunque quien vive mayormente las aventuras es la madrina), peripecias de una vida académica trashumante, abundante en el relato de amoríos.

El cuestionamiento del lugar de enunciación analizado por Haraway como "testigo modesto" es explícito en otro texto militante-teórico escrito en coautoría por Palmeiro y Fernanda Laguna:

> Europa tuvo que producir un cierto tipo de subjetividades, el famoso macho blanco heterosexual considerado el grado cero de la subjetividad (todas las demás identidades son minoritarias respecto de aquella): ese macho que se cree más que los demás y con derecho al abuso de la tierra, de las personas, de los animales, de todos los seres animados e inanimados. Esa es la subjetividad que se permite quemar brujas, traficar esclaves, violar, matar pueblos indígenas, cometer genocidios" (Laguna y Palmeiro, 2013: 96 -97).

El gato alienígena en *Cat Power* es una puesta en práctica literaria que contesta la idea del macho blanco heterosexual como "grado cero" de la subjetividad, y hace tambalear todo su sistema de valores, a partir de la configuración de una utopía que reúne disidencias y minorías sexuales, genéricas, étnicas, y gatos en una "manada planetaria".

El narrador de la novela no es omnisciente en términos absolutos, pero su campo perceptivo es muy amplio gracias a ciertas técnologías-mágicas: hay dispositivos asociados a elementos de la ciencia ficción que permiten entender la ampliación del campo de observación y de influencia del gato (microchips instalados en las uñas de gato, depositados en lugares estratégicos del cuerpo de la "madrina" u otros personajes, análisis de sangre a través de las mordidas, etc.). No obstante, las formas del contacto y del vínculo interespecie se sostienen a un nivel afectivo, más allá de que la eficacia de los métodos de control feliformes las tornen innecesarias. "Hablábamos por Skype todas las semanas al menos una vez. Leo, crazy cat lady, me sentaba frente a la Madrina. Todo lo cual me era innecesario porque yo tenía la data de los chips-uñas que le había incrustado en el cráneo, que inscribían la data directamente en mi memoria genética" (Palmeiro, 2017: 160).

El gato es, en última instancia, al igual que Serafín, un narrador homodiegético, un narrador testigo. Esto es conceptualmente coherente, porque se trata de construir horizontalmente en pos de lo múltiple: un narrador omnisciente en términos absolutos, ubicado en el lugar de Dios, socavaría el potencial disruptivo de un texto que busca desdibujar las certezas sobre las que se afianza el mundo tal como lo conocemos, y las posiciones de saber-poder tradicionales y heteropatriarcales.

Como señala Gabriel Giorgi en *Formas Comunes*, "la cultura inscribió la vida animal y la ambivalencia entre humano/animal como vía para pensar los modos en que nuestras sociedades trazan distinciones entre vidas a proteger y vidas a abandonar, que es el eje fundamental de la biopolítica" (2014: 15). En este sentido, tanto en la comunidad ideal o manada interespecie, como en los mecanismos que desbaratan la maquina antropológica del narrador masculino grado cero, y en el señalamiento de que la convivencia con animales de compañía transforma a ambos puntos del *continuum* humano-animal, podemos ver un posicionamiento disruptivo que abre camino a otras maneras de pensar las subjetividades y los agenciamientos colectivos.

2. Seres metamórficos

El niño pez gira en torno a un ser legendario, un híbrido, mitad niño mitad pez, que se dice que vive en el lago de Ypacaraí y que luego se revela que es el hijo (asesinado al nacer o entregado a una vida subacuática por su madre según la versión) de la "Guayi", una de las dos protagonistas.

Si tomamos en cuenta a Michel Foucault en *Los anormales* ([1975] 2007), el monstruo no pertenece a ninguna categoría discreta (porque pertenece a más de una, en este caso: humano-animal), pero funciona como principio de inteligibilidad de todas las anomalías. Si aplicamos este principio a la novela, el niño pez es una suerte de *Aleph*, en el que se cifra la comprensión de los otros personajes que se ven también atravesados por el cruce de límites de diferentes órdenes.

Lala es una chica lesbiana cuyo aspecto transiciona hacia la androginia. Según González, Lala se va acercando –al momento en el que envenena a su padre, cuando se entera de que abusaba sexualmente de la Guayi– a un estado de naturaleza –que asocia a la idea de vida desnuda de Agamben (2011: 206). Al mismo tiempo, la Guayi se va recubriendo de una pátina de sociabilidad (que le permite circular en una esfera corrupta, hipócrita, perversa). Cada una despliega una suerte de *bildungsroman* en sentido opuesto. Ambos involucran cierta transformación. En el plano físico, la androginia que va adquiriendo Lala la acerca no tanto a lo masculino sino a una "forma de vida" caracterizada por el quiebre de las separaciones (Ídem).

Por otra parte, el perro-narrador, Serafín, acompaña la transformación de Lala. Como señala Kathryn Stockton en *The Queer Child* (2009): "El perro es un vehículo para el niño *queer*. Su compañero en la rareza." (90. La traducción es mía)[6]. Su casi-omnisciencia como narrador de la historia puede ser leída en este sentido: lo que el

[6] "The dog is a vehicle for the child's strangeness. It is the child's companion in queerness" (Stockton, 2009: 90).

dispositivo refracta es la sensibilidad -empatía animal, y específicamente perruna, su capacidad para escuchar y abrazar a la niña *queer* en toda su extrañeza.

Por su parte, la "Guayi" presenta rasgos que la acercan al universo animal, sin ingresar completamente en él: "La Guayi tenía eso: había momentos en que dejaba de ser uno de ustedes. No era uno de nosotros, tampoco, era algo en el medio" (Puenzo, 2008: 20). A primera vista, podría parecer que el personaje de la Guayi es el más explícitamente conectado con el dominio de lo animal (caracterizado por Serafín como un ser que está a mitad de camino entre ambos mundos). No obstante, hay que considerar que el texto plantea una valoración positiva de la esfera de la naturaleza más- que-humana, y que el personaje de Lala también se va acercando a esta zona de vida animal.

Hay muchos elementos que participan de la hibridez de la Guayi: uno de ellos es la voz, que la asemeja, como señala María José Punte (2015), a una sirena cuando canta en guaraní. Existe una relación previa entre animalidad y disidencia sexual en la literatura argentina, evidente en la genealogía de la sirena. De acuerdo con Laura Arnés (*Ficciones lesbianas*: 2016), desde *La sirena* de Carlos Octavio Bunge (1908), esta figura mitológica ha estado asociada a la representación del lesbianismo en la literatura argentina. *El niño pez* se puede pensar en relación y en tensión con esa genealogía.

En *Cat Power* –si bien el tenor del contagio humanimal es de otra índole– se va produciendo una suerte de amalgama entre la madrina y Rorro: "A esta altura sus objetivos y los míos empezaban a confundirse. Por tanto reiki gatuno mi energía kármica y la suya se estaban contaminando" (149).

Hay una impregnación evidente en la novela de Palmeiro de elementos del corpus y marco teórico de su tesis. Mucho de lo que leemos en *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher,* libro publicado en 2010 a partir de su tesis de doctorado, ilumina posibles lecturas de *Cat Power* como así también de *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023), el libro que escribe en coautoría con Fernanda Laguna a partir de la experiencia de militancia feminista en el colectivo Ni una menos.

Entonces, la representación narrativa de las subjetividades en esta novela se puede pensar a partir de la lectura de Perlongher en *Desbunde y felicidad*. Más específicamente, a partir de su apropiación de las reflexiones que el autor neobarroco hace de teorías de Deleuze y Guattari: "Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en inmixión con el (lo) diferente". (Perlongher Apud. Palmeiro, 2010: 22). La manada humano-animal, esa utopía que buscan construir los gatos-alienígenas apunta en el sentido de la inmixión, si bien en la novela no llegamos a atisbar cómo sería esta construcción, más allá de su

andamiaje teórico, que abreva en buena medida de los estudios de género y de los estudios *queer.*[7]

El imaginario utópico es otro elemento en común con *El niño pez* donde las protagonistas sobreviven gracias a la fantasía de un futuro apacible y compartido en Ypacaraí junto a *mitay pyra.* Esta novela debe su final agridulce al discurso cinematográfico. "Ahora me besas y se termina" (Puenzo, 2008: 168) son las palabras de Lala que buscan hacer un *fade out* o bajar el telón luego de la última escena de amor con la Guayi.

2.2 Subjetividades queer

En *Cat Power,* si bien la circulación del deseo está preponderantemente asociada a lo heterosexual, la protagonista es caracterizada como una "bicha", amiga de maricas, con fuertes apetitos sexuales y una vida sexoafectiva proliferante y variada, que no se adecua a los códigos del patriarcado. No podemos perder de vista el gesto político de esta puesta en primer plano de lo sexual. En este sentido traemos nuevamente lo que es explícito en *Mareadas en la marea* como manifiesto: "Esta ética de la vida está ligada al deseo no como falta sino como potencia, y al placer como derecho y horizonte, como pilares históricos de la lucha feminista, a diferencia de la ética del sacrificio que proponía la lucha armada" (Laguna; Palmeiro, 2023: 60).

La primacía del anecdotario sexual en *Cat Power* tiene una cuota de exageración que, además de estar amparada por la construcción no-realista de universo con visos de ciencia-ficción, recuerda por momentos al "realismo delirante" de Alberto Laiseca (Camilo Aldao 1941- Buenos Aires 2016). El postulado central de esta estética era que la exageración funcionaba como una suerte de espejo deformante más real que la propia realidad, según el autor de *Los sorias* (1998) y *El jardín de las máquinas parlantes* (1993). Pero, como mencionamos, el desborde/desbunde en la novela tiene la función de cuestionar los mandatos patriarcales sin por eso perder el humor –lo que nos devuelve a la estela del cinismo a que hicimos referencia con la novela de Puenzo–.

Con respecto a *El niño pez,* parte de su carácter cuestionador en términos *queer* pasa por poner en escena "subjetividades que pugnan por salirse de la díada sexual y de encontrar cabida en un sistema de representaciones que dé cuenta de una

[7] Recordemos que, según una ficción narrada en el interior de la novela, es Rorro quien le dicta la tesis doctoral a la madrina. "Durante esos años ayudé bastante a la Madrina para su libro *Desbunde y felicidad,* que sin mi intervención hubiera sido insufrible… Yo también moría de tedio de sólo escuchar en mi mente las idioteces que se le ocurrían. (Palmeiro, 2017: 47).

forma alternativa de deseo" (Punte, 2012: 3). Como decíamos, el lesbianismo está representado en relación con la ruptura de los límites categoriales: La Guayi es una suerte de sirena, un ser inter-especie, y Lala, además de lesbiana, transiciona hacia una zona liminal en términos de género y, en alguna medida, de especie.

La figura del perro-narrador también es importante en la puesta en juego del deseo lesbiano. Es un puente entre las dos mujeres jóvenes de la historia. Como habíamos señalado, de acuerdo con Kathryn Stockton, el perro es el "vehículo *queer*" del niño. En el segundo capítulo de *The Queer Child*, Kathryn Stockton enfatiza cómo los relatos infantiles literarios y cinematográficos están inundados de animales (y entre ellos los más comunes son los perros, como ocurre en *Lassie* o *Rin Tin Tin*). Stockton desarrolla la idea de que todos los niños, de alguna manera, pertenecen al dominio de lo *queer*, en el sentido de que la niñez implica una demora en la que aún el individuo no ha madurado y no se ha incorporado al dominio de los mandatos que rigen la vida heterosexual en sociedad. La autora demuestra cómo ciertas ficciones representan personajes infantiles en los cuales se da, lejos aún del *grow up* que implica la socialización adulta, un crecimiento hacia los lados, o *sideways grow*. Dentro de la posibilidad de desarrollarse hacia los lados, la presencia de animales de compañía, y particularmente de los perros, es clave. Podemos decir que en *El niño pez* esta tesis se corrobora, en tanto Lala despliega sus deseos lésbicos, derroca a la figura paterna, e incluso transiciona, acompañada y narrada por el "vehículo" constituido por Serafín.

3. Íncipits

Es interesante detenernos en dos escenas que se encuentran relativamente al inicio de estas novelas, y que constituyen escenas de contacto entre especies (Dünne), en la que se da nombre a un animal, pero en ambas se producen ciertas negociaciones o directamente subversiones de la jerarquía humano-animal. Como señala Jörg Dünne,

> La denominación de animales por parte de seres humanos es, en primer lugar, un acto performativo logo- y antropocéntrico (Borgards 2014); también es normalmente un acto de domesticación que separa un entorno doméstico no sólo simbólica sino también materialmente ordenado de un espacio desordenado, de una naturaleza salvaje o no - doméstica; en tercer lugar, la denominación y la correspondiente domesticación también están asociadas a una individualización de los animales seleccionados, que se convierten así en animales de compañía. (Dünne, 2025: 38).

Y también, sobre el acto de denominación:

> Se trata del acto de adjudicar un nombre propio, sea tanto a un animal como a un humano. La hipótesis de lo que sigue es que el acto de ponerle nombre a un perro pone aún más en evidencia las asimetrías de poder que ya existen en el nombre que recibe un pícaro humano. Así, escenas de denominación son siempre escenas de dominación. Tanto pícaros humanos como perrunos no tienen "nombre propio" a priori, son hombres o seres "infames" (Foucault 1994) que reciben su nombre y, con ello, su lugar social como algo impuesto por una instancia de poder. (Ídem: 37).

Si las escenas de *denominación* tradicionalmente ponen en evidencia una asimetría, y se configuran como escenas de *dominación,* en estos relatos contemporáneos con narrador animal algo de este ejercicio verticalista del poder se subvierte. En *El niño pez,* Serafín es nombrado por su dueña "oficial", Sasha, la madre de la familia (aunque su "persona de compañía" es Lala). Pero en la escena se van sucediendo una serie de nombres que no son elegidos, de modo tal que se pone en evidencia el carácter azaroso y coyuntural del nombre de una manera bastante lúdica y en la que el perro da su opinión (aunque nadie lo escuche) sobre cada una de las opciones. En un momento dado, Sasha le pregunta cómo le gustaría llamarse, a lo que el perro responde vomitándole la bata de seda.

A continuación se citan fragmentos de esta escena:

> Pudo haber sido peor, créanme. Tardaron un día en decidirse. Prodan. Saumerio. Violeta. Imaginaba salir al mundo como Violeta y me meaba por los rincones. A ver si entienden: soy negro, macho y malo. Aunque ahora me vean así, entubado, a punto de ser fiambre.
> […].
> Cuando llegamos a casa Sacha me arrancó de los brazos de Lala.
> –¡Saumerio! -gritó.
> […].
> Pep asomó la cabeza por encima del sillón.
> –Si le ponés Sahumerio va a ser un perro puto. Ponele Prodan.
> […].
> Al último que vi fue a Brontë. Bajó el diario, se sacó un escarbadientes de la boca y dijo:
> –Ponele Violeta y enseñale a saltar.
> […].
> –¿Y vos cómo te querés llamar?
> "Vómito", pensé antes de abrir la boca.
> Así que, como verán, con Sasha tampoco tuve un buen arranque: yo caí al piso, ella corrió a fregar su bata de seda y no volvió a tocarme hasta la noche.
> –Serafín –les dijo cuando volvieron a verse a la hora de la cena.
> Todos asintieron mirando el televisor. La Guayi fue la única que me pegó una palmadita en la cabeza.

> –*Otorere ombogue…* -dijo.
> Y siguió sirviendo el puré. Le gustaba decir cosas que nadie entendía. Como esa: "pudo haber sido peor". (Puenzo, 2008: 11-12).

Se enfatiza, como decíamos, lo contingente del nombre. Pero también llama la atención que las primeras palabras de la novela son una traducción –en la voz del perro– del guaraní al castellano: *otorere ombogue* o "podría haber sido peor". La "Guayi" lo sabe, en tanto que ella misma, en su posición subordinada en la familia, como personaje subalternizado por su condición étnica, de clase, de género –y, podríamos agregar, de edad–, también fue objeto de denominación-dominación: en la novela se la llama siempre "La Guayi" (incluso Lala la llama así), cuando su nombre es Lin Guaiyen. Su "treta del débil" (Ludmer, 1984) es hablar en guaraní, reservándose cierta zona de la intimidad a la que la familia Brontë no accede.

Como señalamos antes, el nombre del perro tiene un carácter irónico: es un perro negro, feo, reo y callejero, pero se llama como un ángel, y funciona, en cierta medida, como tal. Hay una escena mínima en la que la guardia que atiende a Lala en el Instituto de menores de La Plata le pregunta el nombre de "el bicho":

> –¿El bicho viene con vos? El bicho era yo.
> –Sí.
> –¿Cómo se llama?
> –Serafín.
> Sonrió, pensó que era un chiste. (Puenzo, 2008: 87)

Ese contraste cómico entre el nombre y el aspecto se alinea con el humor que transmite la voz cínica-canina, al tiempo que revela algo de verdad: más allá del aspecto, Serafín opera como una presencia angélica en tanto dotada de conocimientos que están por encima de lo humano. El nombre juega con la idea de que lo animal, situado por el discurso de la especie por debajo de lo humano, pueda ubicarse en el plano de lo supra-humano.

Si bien en el caso de *Cat Power* la escena de denominación no constituye exactamente un íncipit como en *El niño pez*, nos encontramos con ella muy tempranamente en el primer capítulo. La subversión de la dominación humano-animal aquí es mucho más radical, en tanto el gato-alienígena elige su propio nombre:

> Mis RRRR miau, mi voz en la Tierra, que los humanos torpemente confunden con nuestro lenguaje telepático hipersofisticado, fueron como una primera orden ejecutada. Ella repitió maquinalmente: Romeo. La traducción de un lenguaje superior a uno inferior. En esa traducción se pierden miles de niveles de significación, pero resulta necesario adaptar

> nuestra complejidad al carácter básico de la mente humana. Sabemos ancestralmente que si queremos dominarlos, lo primero es hacernos entender y que ejecuten nuestras órdenes lo mejor que puedan, ya que los humanos siempre han sido una especie sumisa, pacata y autoritaria. Además hay que hacerles creer que es su propia voluntad. […]. Romeo fue, entonces, mi primer nombre humano. Pero, hurgando un poco más en la mente de ella, me di cuenta de que tenía cierto aire a cosa antigua, cursi. Después de todo era un nombre hecho. Dejé de maullar para pedirle cosas y sólo ronroneaba de felicidad, ella me mimaba tanto que no podía parar de hacerlo. Hasta que ella repitió, entre besos, caricias y lágrimas, Rorro.
> Y yo dije, especialmente para sus oídos, mau-mau, con la 'u' medio apagada. Ella repitió, extasiada: mamá. Pero en ese mismo acto la nombré: Madrina. Su nombre anterior, al igual que el mío no importan. En ese pasaje tramposo nos bautizamos y establecimos nuestro vínculo, siguiendo y a la vez distorsionando un modelo humano en función del cual se ordenan penosamente los sujetos en este mundo: la estructura familiar. (Palmeiro, 2017: 16).

Aquí no sólo se pone en escena el azar del nombre propio, sino que la jerarquía se quiebra e invierte: el gato manipula a su madrina para que le ponga un nombre acorde a su autopercepción, y luego es él quien le da nombre a ella. Posteriormente Rorro nos hace entender que las jerarquías tradicionalmente asociadas a la escena de denominación han caído, dando lugar a un vínculo más simétrico: "nos bautizamos y establecimos nuestro vínculo", aunque ese tipo de relación siga teniendo como modelo, distorsionado, a la familia. En este sentido, las formas de contacto/contagio con lo animal habilitan, no sólo otras formas de concebir lo humano, sino también vínculos y afectos diversos, formas disidentes de entender la familia, a la manera de los postulados de Donna Haraway en "Las promesas de los monstruos: Una política regenerativa para los inadaptados/ables otros" (1992) y *Manifiesto de las especies de compañía* (2003).

A diferencia de Romeo, que es un "nombre ya hecho", además de su connotación "cursi", con reminiscencias isabelinas, Rorro es un nombre más-que-humano, que no significa nada en español. Es una suerte de onomatopeya que remeda lo que podríamos entender como "voz animal", lo más típicamente felino: el ronroneo.

4. Conclusión

A lo largo de este trabajo nos enfocamos centralmente en tres aspectos de las novelas *El niño pez* de Lucía Puenzo y *Cat Power. La toma de la Tierra* de Cecilia Palmeiro: la construcción de narradores no-humanos o más-que-humanos, y los

efectos que este procedimiento genera en las tramas narrativas, la representación de metamorfosis, y las escenas de denominación que tienen lugar en sendos primeros capítulos.

En la obra de Puenzo, el narrador-perro reconfigura la percepción del mundo dando centralidad al aspecto olfatorio y a la carnadura corpórea de los personajes. Asimismo, trae a primer plano un humor "cínico" que colabora con la práctica de corroer las certezas sobre las que se asienta la vida de los humanos. Acompaña emocionalmente a Lala a través de su *metamorfosis* o transición hacia la androginia[8]. Tanto en esta novela como en la de Palmeiro, aunque más explícitamente en esta –por el carácter por momentos ensayístico/teórico de la obra–, el narrador animal ocupa la función de derrocar al enunciador grado cero: el hombre blanco heterosexual. En su lugar, Serafín y Rorro vienen a desestabilizar la perspectiva antropocéntrica, al tiempo que, como señalan Lars Bernaerts et. al. (2014), procuran generar empatía entre los órdenes de lo humano y lo más-que-humano.

Las metamorfosis ocupan un lugar más bien acotado en *Cat Power,* pero son centrales en *El niño pez,* ya desde su título. Lo monstruoso, el horror y la experimentación corporal son temas obsesivos en la literatura y la filmografía de Puenzo –la niña con problemas de crecimiento sometida a tratamientos hormonales en experimentos practicados por nada menos que Menguele en *Wakolda,* la persona intersexual que recibe durante su infancia medicinas para suprimir sus aspectos femeninos en *XXY*–. En *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis* (1976), Irving Massey señala que las metamorfosis constituyen un tema mórbido, frecuentemente angustiante. Pero es posible pensar que, más recientemente, este tópico literario se viene convirtiendo en una forma de representar y legitimar –en el mismo movimiento– ciertas formas marginalizadas de la otredad.

Tanto en *El niño pez,* como en *Catpower,* como señalamos, nos encontramos con narradores no-humanos que desestabilizan la jerarquía antropocéntrica y ponen en juego formas diferentes de entender los vínculos entre las esferas de lo vivo. El mundo se reordena en función de la percepción psico-mágica (Rorro) o del olfato (Serafín) de los animales de compañía erigidos en punto de vista de sus respectivas historias. Estos seres participan del quiebre de toda una serie de binarismos asociados a la máquina antropológica moderna, especialmente aquellos relativos al género y a la elección sexual: funcionan, en este sentido, como un vehículo *queer* para los personajes de ambas novelas, en tanto acompañan y apoyan trayectorias sexo-afectivas no heteronormadas. Ponen en crisis ciertos dispositivos fundantes de la

[8] Recordemos, en el plano cinematográfico, que Lala es personificada por Inés Efrón, la actriz que encarna el personaje de Álex, adolescente intersexual en el *film XXI* (2007), dirigido por Puenzo y basado en un cuento de Sergio Bizzio que, en otra coincidencia más, se tituló "Cinismo".

subjetividad humana-animal, tales como la denominación, e instalan nuevas formas de crear parentesco.

Bibliografía:

Alazraki, Jaime (1990). "Qué es lo neofantástico". *Mester.* Vol. xix, Nº 2, Otoño, 21-33. Agamben, Giorgio ([2002] 2006). *Lo abierto. El hombre y el animal.* Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio ([1995] 2005). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida.* Valencia, Pretextos.

Alber, Jan (2016). *Unnatural Narrative.* University of Nebraska. Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas.* Buenos Aires, Madreselva.

Branham, R. Bracht y Goulet-Cazé Marie-Odile (1996). *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy.* University of California Press.

Bernaerts, Lars, et al. (2014). "The Storied Lives of Non-Human Narrators." *Narrative*, vol. 22 no. 1, 68-93.

Dünne, Jörg (2025). "Mozo de muchos amos, perro de muchos nombres: escenas de denominación en la picaresca canina". J.D./Gloria Chicote (Hg.): *Narrar convivialidades marginales: Poéticas perrunas desde el Sur global* (= *PhiN*, Beiheft 36), 36-51 [pdf, URL: https://web.fu-berlin.de/phin/beiheft36/b36t04.pdf].

Foucault, Michel ([1975] 2007). *Los anormales.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

González, Carina (2011). "Migración y oralidad: la vida animal en la novela *El niño pez* de Lucía

Puenzo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, Nº74, Lima-Boston, 2do semestre 2011, 193-214.

Haraway, Donna ([2003] 2016). *Manifiesto de las especies de compañía.* (Traducción Isabel Mellén). Córdoba, Bocavulvaria Ediciones.

Haraway, Donna ([1997] 2019). "Testigo_Modesto@Segundo Milenio". *Las promesas de los monstruos.* Salamanca, Holobionte.

Haraway, Donna ([1992] 2019). "Las promesas de los monstruos: Una política regenerativa para los inadaptados/ables otros". *Las promesas de los monstruos.* Salamanca, Holobionte.

Laguna, Fernanda y Palmeiro, Cecilia (2023). *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista.* Buenos Aires, Siglo XXI.

Ludmer, Josefna (1984). "Las tretas del débil". Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas.* Puerto Rico, Ediciones Huracán, 47-54.

Massey, Irving (1976). *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis.* California, University of California Press.

Palmeiro, Cecilia (2017). *Cat Power. La toma de la Tierra.* Buenos Aires, Tenemos las máquinas.

Palmeiro, Cecilia (2010). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher.* Buenos Aires, Título.

Pseudo Dionisio Areopagita. *Sobre la jerarquía celeste.* ([Siglos V-VI] 2020). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Traducción, introducción y notas Alberto Juárez Carbajal, 90-104.

Puenzo, Lucía (2009). ""Los dos personajes son muy amorales". (Entrevista con Oscar Ranzani)*, Paginal 12.* Espectáculos, 6 de febrero.

Puenzo, Lucía ([2004] 2008). *El niño pez.* Rosario, Beatriz Viterbo.

Punte, María José (2012). "La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de El niño pez". *Imagofagia*. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Nº 6. ISSN: 1852-9550.

Punte, María José (2015). "Variaciones en torno del niño-monstruo, o en qué coinciden Lucía Puenzo y Miguel Vitagliano". *Orillas. Rivista d'Ispanistica*. Padova University Press, Nro. 4, Junio, 1-14.

Roas, David (1990). "¿Qué es lo neofantástico?". *Mester,* Vol. Xix, No. 2 (Fall).

Roas, David nición". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: 1er Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción* . (Coord. López Pellisa, Moreno Serrano). Madrid, Universidad Carlos III, 94-120. ISBN 9788469187326.

Segarra, M. (2022). *Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano*. Galaxia Gutenberg. Stockton, Kathryn (2009). *The queer child.* Londres, Duke University Press.

Yelin, Julieta (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal.* Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons.

Yelin, Julieta (2011). “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en ‘Investigaciones de un perro’”. *Anclajes*, vol. XV, núm. 1, junio, 2011, pp. 81-93 Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, Argentina

Wolfe, Cary (2010). *What is Posthumanism?* Minneapolis, University of Minnesota Press.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 53-75

Sensibilidades más-que-humanas y afecto interespecie en *Solo un poco aquí*, de María Ospina Pizano

More-than-human sensibility and interspecies affect in María Ospina Pizano's *Solo un poco aquí*

FECHA DE ENVÍO 16/09/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 17/12/2025

Luis Miguel Barboza Arias
Universidad de Costa Rica

Resumen:

Este artículo analiza la novela *Solo un poco aquí* (Penguin Random House, 2023), de María Ospina Pizano, desde una perspectiva más-que- humana, atendiendo a los vínculos afectivos y sensoriales que configuran formas de coexistencia multiespecie. A través del estudio de cuatro relatos protagonizados por anima les (perras, un ave migratoria, un escarabajo y un puercoespín hembra), el texto explora cómo la atención a sensibilidades no humanas desplaza enfoques instrumentales y antropocéntricos del cuidado. En diálogo con autoras como Donna Haraway y Vinciane Despret, se argumenta que estas narrativas activan una ética relacional que permite repensar la responsabilidad, la comunicación interespecie y las condiciones de una futuridad compartida.

Palabras clave:

coexistencia multiespecie, ética del cuidado, modos de atención, narrativas más-que-humanas, relaciones humano-animal.

Abstract:

This article examines María Ospina Pizano's novel *Solo un poco aquí* (Penguin Random House, 2023) from a more-than-human perspective, focusing on the affective and sensory bonds that shape forms of multispecies coexistence. Through an analysis of four narratives centered on animal protagonists—two dogs, a migratory bird, a beetle, and a porcupine—the article explores how attention to nonhuman sensibilities displaces instrumental and anthropocentric approaches to care. In dialogue with thinkers such as Donna Haraway and Vinciane Despret, it argues that these narratives activate a relational ethics that enables a rethinking of responsibility, interspecies communication, and the conditions of a shared futurity.

Key words:

multispecies coexistence, ethics of care, modes of attention, more-than-human narratives, human–animal relations.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Introducción

Dos perras, un ave, un escarabajo y un puercoespín hembra son los protagonistas, junto a otros animales, paisajes, tecnologías y humanos, de los cuatro relatos que María Ospina Pizano (Bogotá, Colombia, 1977) reúne en su novela *Solo un poco aquí*, publicada por la compañía editorial Penguin Random House en 2023.

Desde las primeras páginas, la autora deja claro que le interesa explorar cómo y en qué circunstancias la interacción inevitable entre humanos y animales se vuelve significativa para la coexistencia multiespecie. Los relatos se alejan de la gestión instrumental de la vida silvestre –o del control de animales callejeros o abandonados por sus dueños, como ocurre en las historias de Katy y Mona– para situarse en el terreno de las ecologías relacionales que sirven de contorno a la cohabitabilidad. Así, la obra va más allá de la mera especulación literaria y abre espacios de reflexión, donde los vínculos afectivos entre humanos y no humanos se tejen dentro de redes de relaciones más amplias.

Ospina utiliza la historia de estos animales y de "sus humanos" para ampliar el horizonte de lo que está realmente en juego en esos vínculos, muchas veces construidos incluso a pesar de la voluntad de los propios personajes. En este gesto puede leerse una expresión de la desorientación ecológica del Antropoceno,[1] una hipótesis científica que designa un periodo en el que la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica capaz de transformar los ecosistemas terrestres (Crutzen y Stoermer, 2000). Al situarnos frente a paisajes en ruinas, territorios de guerra y resistencia, desplazamientos, refugiados, excluidos y víctimas de la violencia, la autora nos presenta un conjunto de fenómenos interrelacionados que se tornan reales y visibles sin necesidad de etiquetas.

Solo un poco aquí recurre a este tipo de escenarios para entrelazar la invención literaria con consideraciones políticas, geopolíticas, ambientales y económicas que afectan a todos los seres vivos, aunque de manera diferente. Ya no se trata únicamente de movilizar a los animales para proyectar sobre ellos una visión del mundo antropocéntrica, sino de reconocerles un papel en la definición de nuestras historias compartidas. La prosa de Ospina Pizano parece apoyarse, entonces, en la

[1] Una revisión del término Antropoceno excede tanto la extensión como el alcance temático del presente artículo. El autor es consciente de que la movilización de este concepto no está exenta de controversia, particularmente en campos como las Ciencias del Clima y las Ciencias del Sistema Tierra, donde el término fue formulado originalmente. No obstante, su recepción ha sido más amplia en el ámbito de las Humanidades y las Artes. Para una discusión sobre el reciente rechazo de la propuesta que buscaba formalizar el Antropoceno como época geológica, véase Kilhavn *et al.* (2024). Tampoco debe pasarse por alto la proliferación de nociones que buscan cuestionar, expandir o matizar el término, como Chthuluceno (Haraway), Plantationoceno (Tsing), Capitaloceno (Moore) o Negroceno (Ferdinand), entre otros.

célebre frase de Donna Haraway, influenciada por el pensamiento de la antropóloga social Marilyn Strathern, que afirma:

> importa qué materias usarnos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos anudan nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias (Haraway, 2019: 35).

En este artículo, mi objetivo es reflexionar sobre las sensibilidades más-que-humanas[2] que participan en los vínculos afectivos construidos por los personajes de *Solo un poco aquí*. Prestar atención a sonidos y vocalizaciones, olores y aromas, texturas y formas de orientación no humanas constituye un modo intuitivo de aprendizaje relevante para la formación de una sensibilidad ecológica y para las prácticas afirmativas de la coexistencia. El texto se organiza en seis secciones: además de la introducción y las consideraciones finales, las restantes examinan cómo estas formas de sensibilidad producen nuevas posibilidades de entendimiento interespecie en cada una de las historias.

2. Kati y Mona: ¿a qué huele el abandono?

Las historias de Kati y Mona arrojan luz sobre las contingencias del cuidado o, mejor dicho, las implicaciones éticas y políticas de un cuidado que se vuelve condicional y frágil. Como señala la etóloga y filósofa belga Vinciane Despret (2022a: 23), "cuidar es lo que confiere a una situación su potencia de existir". La separación de Kati y Mona de sus antiguos vínculos familiares supone la interrupción definitiva de los lazos que dieron forma a su sentido de pertenencia al mundo. Sin este anclaje, ambas perras vagarán sin rumbo por las calles de una ciudad indiferente. Experimentarán este relacionamiento truncado como un no-lugar, imposible de habitar plenamente.

[2] Según David Abram, existen distinciones significativas –aunque no siempre inmediatamente evidentes– entre los conceptos de "no humano" y "más-que-humano". En lugar de enfatizar las fronteras que separan a los seres humanos de otros organismos vivos y de los elementos no bióticos con los que interactúan, la perspectiva de lo "más-que-humano" pone en primer plano las relaciones de reciprocidad e interdependencia. En este marco, lo "no humano" deja de concebirse como un telón de fondo pasivo de la actividad humana o como un entorno inerte carente de agencia y vitalidad. Más bien, el término "más-que- humano" funciona como una respuesta crítica al antropocentrismo, al intentar articular la riqueza de un mundo natural sensible y expresivo cuyos modos de existencia exceden la conciencia humana, las estructuras sociales y los marcos culturales (Abram, 1996).

Kati es adoptada al final de la historia por una mujer, quien la lleva a vivir con ella y con un bóxer de diez meses llamado Ladrón en una finca; aun así, nunca llega a sentirse del todo cómoda. Creció junto a Luis, un habitante de calle que compartía con ella su carreta, la comida y el abrigo, por lo que no puede considerarse una perra sin hogar: "Debe de saber que ya está en la casa, aunque tan solo hace unos días hayan llegado a vivir a aquel parque" (Ospina Pizano, 2024: 15). Ambos solían deambular y protegerse mutuamente. Una noche, sin embargo, Luis es arrestado por la policía y separado por la fuerza de la perra.

La historia de Kati y Luis nos invita a profundizar en la construcción de un vínculo significativo humano-perra. Adoptamos la perspectiva del animal para reflexionar sobre lo que puede estar implicado en esta relación y cómo lo percibe la perra, en contraste con la interpretación que puedan tener las personas. Cuando Kati fue capturada y llevada a la Unidad de Cuidado Animal –donde conocerá a Mona y pasará varios meses antes de ser adoptada–, "no presentaba señales de trauma físico y estaba muy bien alimentada" (Ospina Pizano, 2024: 164). Aunque había sido toda su vida una habitante de calle y no estaba esterilizada (incluso presentaba un leve problema de sarna en el lomo), los cuidadores dudaban de que fuera una perra sin dueño e incluso reconocen que, al llegar, "estuvo bien triste".

Las circunstancias no son las de un abandono voluntario, sino las de la desorientación que provoca en Kati la repentina soledad: vaga por la ciudad, a veces alerta, otras aturdida, siempre esperando a Luis, quien le ha prometido que regresará. Sabemos que la unión venía desde la infancia de la perra:

> Desde pequeña sabe defender la casa de los ladrones. Sabe cuidar los cartones y las latas, las mantas, la radio, las bolsas de pan, las botellas de agua, la caja en que él guarda los sobrados de pan para ella, las botas de caucho y el impermeable para los aguaceros, las herramientas y la cuerda, los costales con reciclaje y las lonas plásticas que hace poco les regalaron en una obra (Ospina Pizano, 2024: 17).

Esta separación forzada convierte su búsqueda en una interrogación sobre lo que nos mantiene unidos –humanos y perros–, y nos invita a prestar atención a aspectos que podrían parecer triviales, pero que en realidad sostenían la relación entre Luis y Kati. Aunque conocemos poco de él y no volveremos a encontrarlo en el relato, la delicadeza con que la autora explora esta red de significados compartidos invita a reflexionar sobre el afecto interespecífico y los modos diversos de coexistencia que este posibilita.

Kati sigue adelante, pero su rutina ha perdido sentido. La ausencia de Luis trastoca su existencia: el abandono involuntario se refleja en su indiferencia hacia

las prácticas que antes compartía con él: "Ya no se detiene a rascarse el lomo con placer como suele hacer en alguna esquina cuando callejea con él" (Ospina Pizano, 2024: 19-20). Esta pérdida irreconciliable evidencia la imposibilidad de consolarla o de que deje de buscar. Sin Luis, la perra experimenta un profundo desarraigo: él era su territorio.

La potencia narrativa de Ospina Pizano articula planteamientos éticos y políticos en torno a los dilemas de la responsabilidad y el cuidado interespecie. Siguiendo a la teórica feminista Donna Haraway, la responsabilidad –o respons-habilidad, como ella la formula– comprende dos modos de implicación clave para los vínculos con seres no humanos: el cuidado hacia otros y el compromiso de responder. Para Haraway, esta respons-habilidad no es necesariamente legal ni jurídica, como sería la protección y el bienestar animal, sino la manera en que las vidas de seres humanos y no humanos se entrelazan materialmente en los contextos cotidianos. Se trata de conexiones y colaboración entre unos y otros, no de la disposición de unos (humanos) sobre otros (los demás seres vivos): "La respons-habilidad va sobre la ausencia y la presencia, sobre matar y criar, vivir y morir, así como recordar quién vive, quién muere y de qué manera" (Haraway, 2019: 56-57).

Para Vinciane Despret (2022b: 30), la respons-habilidad podría entenderse como "hacer acto de presencia", es decir, "aprender a reconocer lo que importa, cómo las diferencias cuentan, y hacerlo en los riesgos y efectos del encuentro" (Despret, 2022b: 26). Para esta autora, aprender a responder a problemáticas sobre el abandono implica formular un tipo de pregunta distinta, significativa para los animales que experimentan esta condición: "la pregunta ya no es si nuestras proposiciones son interesantes «para ellos» o «para nosotros», sino cómo vamos a transformarnos «con ellos»" (Despret, 2023: 241). Además, agrega: "Interrogar lo que cuenta para tal o cual animal abre el acceso a otro tipo de proposiciones, otros hábitos, nuevos modos de socialización" (Despret, 2023: 241-242). La respuesta al abandono, entonces, no se limita –y no debería limitarse– a garantizar un refugio mínimo, sino que requiere aprender lo que es significativo para el animal, su red de relaciones, su vitalidad y sus mundos asociados, algo que la antropóloga estadounidense Anna Tsing (2015) ha llamado recientemente "ensamblajes multiespecie" ("*multispecies assemblages*").

Sola, Kati debe aprender a convivir con la ausencia, con la figura espectral de Luis, un hecho que transforma el afecto entre ambos en algo indecible, que trasciende el texto: "A lo mejor extrañe el trajín de calle que suelen amortiguar sus patas o la alegría de husmear las basuritas que ofrece en cada borde la ciudad al anochecer. O de pronto sea algo muy distinto lo que le hace falta" (Ospina Pizano, 2024: 17). La perra intenta encontrar un nuevo punto de apoyo, un mundo por redescubrir en el que la ausencia de Luis la ha dejado sin referencias. Invisible para la mayoría de los

humanos con los que se cruza, intenta revelarse, mostrando, como escribe Donna Haraway (2008), su presencia encarnada en el mundo:

> Su hocico trabaja incansable, oliendo cada pierna con la que se cruza, acaso con la esperanza de reconocerlo a él en alguno de los cuerpos insurrectos que hacen temblar la plaza. […] Afila la mirada y rastrea con el hocico los montones de tierra ocre y el polvero de máquinas que rasguñan los pocos edificios destartalados que quedan (Ospina Pizano, 2024: 21, 23).

Nadie la ve, nadie parece notarla. Pero si Luis estuviera ahí, sabría exactamente qué percibe y siente la perra:

> Si él la viera sabría quese han mermado su trote resuelto y su audacia, que una reticencia se le ha ido filtrando entre las costillas y comienza a entorpecer su cadencia. Si él la viera notaría su nariz tensa, que con la enfermedad y el infortunio se pone árida y seca. […] Si él la viera entendería que en su parpadeo desafiante también parece alojarse el desconsuelo (Ospina Pizano, 2024: 19, 24).

Luis conoce el lenguaje corporal de Kati: la reconoce como un individuo particular y sintiente. La torna visible a través de afectos compartidos y modos de comunicación no verbal donde no median palabras ni ladridos, sino un registro de sensibilidad mutua. Mona, en cambio, es una perra de apartamento abandonada por la familia que la crió desde cachorra. Su historia invierte las lógicas afectivas: no es la construcción del vínculo, sino su fin abrupto lo que convierte el abandono en una experiencia trágica. Esta situación contrasta con la de Kati.

El desasosiego que Mona parece experimentar en los días posteriores a su abandono representa una ruptura en la confianza: aquellos que eran su familia ya no están, y con ellos se quiebra la lealtad indiscutible y la posibilidad misma de nuevos afectos: “Esquiva los coqueteos que le hace un niño pequeño que la persigue tras escapar de la banca en que lo quiere sentar su niñera. En otro momento le habría ofrecido su lomo marrón, pero ya no parece estar dispuesta a esas entregas” (Ospina Pizano, 2024: 29).

No se explicita el motivo del abandono, pero la narración sugiere que la perra se ha hecho vieja y ha dejado de cumplir el rol de compañera graciosa. El niño de la familia probablemente también creció. La mujer que la abandona, atándola a una reja junto a un café, simplemente decide ya no “hacerse cargo”. Este gesto nos remite nuevamente a la respons-habilidad de Haraway. Mona, entonces, recurre a su olfato para orientarse cuando “su territorio” –la mujer– sube al auto, cierra la puerta y se marcha: “Olisquea cada cuerpo que le pasa al lado en la acera, pendiente de la gente

que sale del café, y atiende cada carro que se detiene cerca" (Ospina Pizano, 2025: 29).

Mona es una "buena perra de apartamento" (Ospina Pizano, 2024: 26): "desde que nació está acostumbrada a amanecer en el encierro acolchonado de una casa con tapetes y puerta" (Ospina Pizano, 2024: 27). A diferencia de Kati, ella está castrada: "quién sabe si evoque al niño con el que vivía, que la mimaba siempre así, rascándole las tetillas suaves que nunca darán leche" (Ospina Pizano, 2024: 32).

Hay, sin embargo, un recurso narrativo clave en estos relatos. En frases como: "Quién sabe si su jadeo acelerado revela que se le está agotando la paciencia, aunque ella esté acostumbrada a esperar" (Ospina Pizano, 2024: 25), y "De vez en cuando cierra los ojos, pero quién sabe si descansa" (Ospina Pizano, 2024: 27), se apela a la intencionalidad animal, a una vida interior que no puede reducirse a reflejos instintivos.

La autora recurre a ese modo de narrar para explorar lo que los animales de sus

historias pueden estar pensando o sintiendo. El "quién sabe si…" funciona aquí como operador semántico: en clave antropocéntrica introduce duda sobre el estado mental o emocional de un personaje; en clave más-que-humana, reconoce que jamás tendremos un acceso directo a la experiencia interior de otros animales. Este argumento coincide con lo que Julieta Yelin ha señalado en sus estudios sobre la animalidad:

> […] ese saber acerca del animal no es más que un simulacro, un «como si» que nos permite habitar un mundo compartido. Lo cierto es que no sabemos muy bien qué significa […] estar en el mundo como están los animales, sentir la vida como ellos la sienten. Por eso, de haber algún modo de aproximarnos a esa realidad, este tiene que estar necesariamente vinculado con la imaginación; si es que existe algo así como una «fenomenología animal», ella debe descansar en una actividad creadora, transformadora del pensamiento, capaz de acceder a realidades y sensibilidades que excedan los límites de la especulación racional. No puedo saber cómo es ser un animal pero posiblemente pueda imaginarlo; no tengo acceso a la interioridad del animal pero sí a su piel (Yelin, 2020: 31- 32).

Reconocer esta imposibilidad nos puede llevar a formas de compromiso habitualmente desatendidas que, lejos de empobrecer, enriquecen el contacto. La imposibilidad no equivale a incapacidad: abre la pregunta por cómo tornarnos capaces de responder no solo afectiva, sino también política y ontológicamente. Se trata, en definitiva, de un cuestionamiento más amplio acerca del destino compartido y de las posibilidades de una futuridad multiespecie: ¿a quiénes estamos dispuestos a incluir? ¿Sin quiénes sería inviable concebir un porvenir común?

El “como si” al que hace referencia Yelin sitúa la sensibilidad como vía de acceso a esa experiencia parcial. Es un umbral narrativo que se articula en torno a nuestra atención. Este recurso no se interesa tanto en hacer visible la distancia entre la observación externa (jadeo acelerado) y la interpretación subjetiva (agotamiento de la paciencia), sino en el juego de perspectivas que despliega: acceder a la piel del animal, como añadiría Despret (2013), implica crear las condiciones de una comunicación encarnada, sin que esta se reduzca a una falsa empatía.

3. La tángara escarlata: ojos que todo lo ven

Cuando, a inicios de los 2000, Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer propusieron la hipótesis del Antropoceno para nombrar los efectos de la acción humana sobre el clima planetario, también hicieron un llamado a pensar esta época como una en la que las escalas con las que solíamos concebir las ciencias del sistema Tierra habían comenzado a colapsar. El Antropoceno, entendido desde esta perspectiva, no designa solo una era geológica –o, al menos, no únicamente una en la que el tiempo geológico y el tiempo de la actividad antropogénica se entremezclan–, sino también un marco donde lo que ocurre en un lugar puede tener efectos globales imprevisibles, y a la inversa: fenómenos planetarios adquieren materialidad local y transforman la vida cotidiana.

Si, junto a Donna Haraway (2019), nos importa prestar atención a las historias que cuentan otras historias, entonces la migración de la tángara escarlata –desde el frío otoñal en Norteamérica hasta los paisajes más cálidos del sur– nos resulta útil para comprender cómo esta crisis de escala puede percibirse desde la perspectiva de un ave migratoria. Y no solo eso, sino también mirar hacia nuestra relación con los dispositivos implicados en el rastreo de esos desplazamientos.

En el relato de Ospina Pizano, la ciencia y la tecnología no aparecen como recursos indiferentes, sino como personajes que, en palabras de Despret (2004), “afectan y son afectados” por los seres vivos y los acontecimientos en los que participan. Lo que está en juego no es únicamente la relación entre lo tecnológico y lo biológico, sino la intervención de diversas agencias –tanto artificiales como animales– en la reconfiguración de lo que solíamos concebir como dos esferas separadas: naturaleza y cultura. Desde ahí, la travesía continental que guiará a la tángara se convierte en una narración más-que-humana, donde la perseverancia animal y la experiencia humana se yuxtaponen con el drama de la migración, los conflictos armados y los desplazamientos forzados, así como con la degradación de hábitats, la destrucción de ecosistemas y el comercio ilegal de fauna silvestre.

El relato inicia con los efectos de la contaminación lumínica sobre el desplazamiento nocturno de las aves, que se desorientan y se vuelven más propensas a accidentes mortales: "Hechizadas por la luz, todas vuelan en remolino alrededor de la punta filuda del edificio que las atrae y las ignora" (Ospina Pizano, 2024: 41). A medida que seguimos el vuelo de la tángara hacia el sur, el relato activa una reflexión sobre el modo desencarnado en que tornamos visibles a los animales y cómo el monitoreo remoto suplanta la observación directa. El avistamiento de estas aves está mediado por tecnologías: binóculos, radares meteorológicos, cámaras de vigilancia o sensores incrustados en sus cuerpos.

La historia nos confronta con la pregunta de cómo conocemos a los otros y qué tipo de saber generamos cuando el contacto directo es reemplazado por la mediación tecnológica: "Pero el radar no alcanza el ímpetu de esos músculos, las plumas en arrebato y ard or, la rabia de alas y timoneras que resplandecen con la luz del rascacielos que las engaña" (Ospina Pizano, 2024: 41). Si lo que contemplamos es solo la representación de lo que las aves son, ¿qué parte de su vitalidad estamos pasando por alto?, ¿qué fragmento del mundo animado dejamos de percibir y con qué consecuencias para aves y humanos?

A medida que las aves migran hacia el sur, la dependencia tecnológica disminuye y la tángara adquiere una materialidad que hasta entonces nos había resultado inaccesible. Uno de los primeros encuentros ocurre con un veterano de Irak y Afganistán, aficionado al avistamiento de aves. Como se muestra a continuación, lo que fascina al hombre es una experiencia de creación de mundo a la que nunca tendrá acceso, un modo de habitabilidad que se revela a través de la sensorialidad de las aves:

> Lo que le provoca la perturbación más dulce es reconocer que las aves perciben cosas que él no puede contemplar siquiera. Los cantos enrevesados con que se llaman, que a él le cuesta trabajo distinguir por la sordera que le dejaron tantas explosiones de guerra. Los colores que ven, que nunca serán los suyos. El aire que él jamás rozará de esa manera (aunque haya volado aviones de guerra), los árboles que palpan desde lo alto de las copas, la noche transformada en movimiento (Ospina Pizano, 2024: 52 -53).

Los cuestionamientos que el hombre se hace ponen en primer plano la importancia de la humildad en el conocimiento del otro: "Maldice y adora esta exaltación. Se reprocha que antes de jubilarse nunca hubiera reparado en ellas. Se lamenta por las décadas que pasó sin verlas" (Ospina Pizano, 2024: 53). El lamento apunta quizás a una epistemología afectiva, donde los sentidos –humanos y animales– desplazan al conocimiento representacional y simbólico en favor de una ecología relacional poco atendida.

Por otro lado, aceptar que jamás habitaremos el mundo como lo hace una tángara implica apertura ontológica. La extrañeza y la curiosidad adquieren aquí un valor eco- pedagógico que permite al hombre notar presencias y hacer que estas cuenten. En palabras de Gabriel Giorgi (2014: 119), lo que este hombre experimenta a través de la observación de la tángara es "la fragilidad y la potencia de los cuerpos en relación". Se trata del contorno poroso de los encuentros más-que-humanos, donde la noción egocéntrica de lo individual se desvanece y surge la conciencia de una "zona de enlace entre cuerpos y entre materialidades" (Giorgi 2014: 119).

El ave sigue desplazándose, mostrándonos, a través de su recorrido, otro modo de ver la devastación ambiental que los seres humanos hemos causado en nombre de un supuesto progreso. Las advertencias son diversas. Unas señalan la toxicidad de los agroquímicos y sus efectos en paisajes y ecologías que nunca volverán a ser como antes: "Como miles de pájaros más, aterriza al final de la península sobre una copa de una legión de árboles tercos que se rebelan contra el arsénico, el plomo y los pesticidas" (Ospina Pizano, 2024: 62). Otras nos alertan sobre el extractivismo: "Quién sabe si en la oscuridad el ave note las cicatrices del suelo donde los mineros han arrasado bosque para hurgar los brillos de la tierra. Y aunque no sepa que es oro lo que buscan […] tal vez pueda advertir que el suelo suda desamparos" (Ospina Pizano, 2024: 75), y la tala indiscriminada: "Al alba, cuando la ataquen las fatigas, debe discernir dónde encontrar sosiego entre tantos cementerios de raíces […] No parece apetecerle ninguno de los árboles solitarios que resisten en medio de los potreros de vacas y cultivos" (Ospina Pizano, 2024: 76).

Al mostrar cómo estas actividades humanas devastan el planeta a un ritmo insostenible, la prosa poética de Ospina Pizano nos conecta con lo que David Abram (1996: 7, traducción propia) describe como "las múltiples sensibilidades no humanas que animan el paisaje local [y] la capacidad de deslizarse con facilidad fuera de los límites perceptivos que delimitan la cultura particular". Los dramas transfronterizos de la política humana se entrelazan con la permeabilidad del paisaje que la tángara revela al vuelo de sus alas. Pero sus ansias de movimiento no buscan dominar el mundo, sino armonizarse con él.

Al reflexionar sobre un aspecto afín, la filósofa brasileña Juliana Fausto (2020), a partir de lecturas recientes del filósofo canadiense Brian Massumi, ha argumentado que la construcción de un paradigma ético-estético debe situarse en el centro de una política animal verdaderamente afectiva y significativa. Es decir, no se trata solo de movilizar sentimientos y valores, sino de dotarlos de sentido y de la capacidad de afectar –y transformar– nuestros modos de vida actuales.

Esta posición, que dialoga estrechamente con el enfoque relacional de Abram y otros proponentes de lo más-que-humano, también converge con planteamientos

desarrollados por pensadores latinoamericanos como Mariano García y Alejandro Lambarry. En el caso de García (2021), se subraya la importancia de imaginar a los animales desde el plano de sus existencias concretas y singulares, y no únicamente desde una zoografía abstracta que los reduce a figuras alegóricas. Por su parte, Lambarry (2019), desde un marco analítico próximo a los Estudios Animales, ha sido igualmente enfático en destacar la centralidad de la materialidad –corporal y sintiente– del animal como condición necesaria para desestabilizar categorías antropocéntricas que lo subordinan, no solo en su representación literaria, sino también en los marcos críticos desde los cuales se piensa su lugar en el campo cultural.

Cuando el ave llega a la selva del Darién, en Panamá, Ospina Pizano nos muestra esas conexiones a través de la mirada de un jaibaná emberá que colabora con dos científicas en un proyecto de fijación de carbono. El jaibaná, líder espiritual y curandero, es un sabio ancestral que se comunica con los espíritus para sanar, armonizar y transmitir conocimiento. Los emberá son un pueblo amerindio que habita principalmente las regiones del Pacífico y la Amazonía de Colombia, así como el este de Panamá y el noroeste de Ecuador.

A diferencia de escenas anteriores, el ojo tecnológico de los sensores láser no detecta a la tángara "posada en la rama de un cocobolo" (Ospina Pizano, 2024: 71). En cambio, el jaibaná contempla "todas las aves que salen volando al paso de la avioneta y se preocupa de que la máquina esté alterando demasiado a las madres de los animales, a los espíritus del agua y de las plantas acuáticas, a todas las criaturas que viven allí y que son también las almas de sus difuntos" (Ospina Pizano, 2024: 71).

Esta escena es importante porque Ospina Pizano desplaza nuevamente la mirada del dispositivo óptico al ojo encarnado del humano. El uso del verbo contemplar es relevante, pues no indica una observación neutra o impersonal, sino un modo de habitar el paisaje, de compenetrarse con él y de sentirse interpelado por las fuerzas animadas de ese cosmos. El jaibaná activa una mirada que percibe más allá de lo visible. Es una sintonía que sobrepasa la capacidad biológica y los procesos neurológicos vinculados a la visión. Él no necesita identificar o clasificar a otros seres vivos para sentirse conmovido por la inmensidad de sus mundos y los vínculos que los conectan con la vitalidad planetaria.

Para los emberá y muchos pueblos originarios, esta habilidad es más una experiencia sensorial que sobrenatural. Como describe David Abram (1996: 9, traducción propia), podría tratarse de una inteligencia o consciencia cósmica, donde las presencias humanas y las más-que-humanas componen juntas "una capacidad de salir del estado habitual de consciencia para entrar en contacto con otras formas de sensibilidad y percepción con las que la existencia humana se entrelaza". Esta

capacidad sería entonces un tipo de "reciprocidad sensorial", donde "la noción de un yo o de una mente individual y cerrada es, en última instancia, un espejismo" (Abram: 1996: 45, traducción propia).

La sabiduría del jaibaná emberá se fusiona con su sensibilidad chamánica para hacer visible lo invisible y convocar presencias, incluso cuando estas se manifiestan de manera espectral o solo son accesibles mediante un saber intuitivo. Estas experiencias revelan algo más que ensamblajes naturoculturales, un término acuñado por Donna Haraway (2019) para describir los modos en que naturaleza y cultura son moldeadas por circunstancias ambientales, sociohistóricas y políticas interdependientes. Más bien, estas experiencias expresan una profunda conexión con los mundos más-que-humanos y operan siempre de manera tenue, inacabada y en constante reacomodo, sin alcanzar una estabilidad definitiva. Son, como las describe Abram (1996: 50, traducción propia), "una mixtura dinámica de receptividad y creatividad […] que nos orienta hacia el mundo".

El recorrido del ave comenzó en algún paraje de Connecticut y termina en el altiplano colombiano, después de atravesar Nueva York, Washington, Richmond, Carolina del Norte, Charleston, las islas Caimán, el Darién y un municipio en Antioquia. En todo ese trayecto "[n]inguna persona podrá saber cómo hace la tángara para ignorar el ardor de los magullones, recuperar las coordenadas e ir en busca de un bosque más tupido" (Ospina Pizano, 2024: 99). El asombro que dejó entre quienes interactuaron con ella contribuye a transformar vidas. Hacia el final del relato surge una cuestión fundamental: "¿Qué nervio le dice que allí está la morada que antes la ha acogido y que ha llegado al final del camino?" (Ospina Pizano, 2024: 100).

Mezcla de admiración y misterio, ese asombro habilita modos de ver relevantes para la coexistencia multiespecie. La pregunta destaca la importancia de formular interrogantes que nos comprometan ética y onto-políticamente con esos encuentros, sin importar su fugacidad. Las implicaciones onto-políticas no se refieren solo a los valores que orientan la interacción, sino también a las propias vidas de los animales, a las historias acumuladas en sus horas de vuelo y al vórtice de escalas que portan consigo. Como ha escrito el antropólogo Eduardo Kohn:

> Mirar a los animales, quienes nos devuelven la mirada, con quienes miramos y quienes también son, finalmente, parte de nosotros, aunque sus vidas se extiendan más allá de nosotros, puede decirnos algo. Nos puede hablar sobre cómo aquello que se extiende más allá de lo humano también nos sostiene y nos hace ser los seres que somos y los que podríamos devenir (Kohn, 2021: 307).

En estas miradas que se corresponden hay un conocimiento y un aprendizaje del mundo sensible y animado que nos invita, como lectores, a tomar más en serio

el llamado de James Bridle (2022: 76, traducción propia), quien, en un esfuerzo notable por construir una visión de la inteligencia planetaria que dé sentido al mundo compartido, nos insta a interesarnos más por preguntas como: "¿cómo es ser como tú?", en lugar de preguntas como: "¿eres como nosotros?".

4. Un escarabajo: sentir con todo el cuerpo

Redes de relaciones: otra forma de entender la coexistencia multiespecie. Y esto es justamente lo que consigue la tercera historia de *Solo un poco aquí*, al llevarnos a recorrer el viaje –biográfico y geográfico– que se desarrolla en las semanas que dura el ciclo de vida del escarabajo protagonista. Acompañamos al insecto desde su eclosión como larva, pasando por la fase de pupa, hasta llegar a su condición de imago, cuando, ya adulto, es convocado por su mandato reproductivo a alzar el vuelo.

El tiempo del relato parece lineal, lo mismo que el viaje: desde un campo en el Altiplano hasta un apartamento en el décimo piso de un edificio ubicado en el norte de Bogotá. Pero esto es solo apariencia, porque la historia conjura un tiempo profundo, un tiempo genealógico que conecta, casi de manera cíclica, la vida individual de un escarabajo anónimo con el espectro de la extinción de taxones enteros de insectos. En este recorrido se enlazan las ecologías porosas del suelo, la experiencia de ser alimento para otros, las texturas multisensoriales de los paisajes olfativos, gustativos y táctiles, y las implicaciones de la urbanización para las poblaciones de muchos insectos.

Redes de relaciones que nos condicionan a ir por partes. En la historia de este escarabajo nunca se nos informa su especie, pero se nos brinda una breve descripción de su apariencia adulta, cuando tienen lugar los encuentros más significativos en su relato: está "blindado de armadura marrón" y "el nuevo cuerpo [es] sólido y cóncavo" (Ospina Pizano, 2024: 108). Se nos dice también que su apariencia le resulta repulsiva a la mujer que lo descubre en su apartamento, tras haberlo transportado desde la casa de campo de su tía en un viaje de 100 kilómetros hasta la ciudad. Posiblemente se trate de un individuo perteneciente a la familia *Scarabaeidae*, conocidos como "escarabajos de mayo" o "junio bugs" en otras latitudes. En el Altiplano colombiano, por la estacionalidad de lluvias y el ciclo agrícola, muchas especies de escarabajos no emergen en mayo–junio (como en Norteamérica), sino en épocas diferentes según el régimen climático local. En el relato, Ospina Pizano confirma esa estacionalidad: "Tal vez sea deliberado su aterrizaje en el jardín que bordea la casa, al pie de las plantas mordisqueadas que se esfuerzan por seguir brotando en medio de las lluvias

y la invasión de los escarabajos, como ella, que se asoman en noviembre" (Ospina Pizano, 2024: 108-109).

Las interacciones con humanos, sin embargo, se dieron desde los inicios de su ciclo de vida. Tal parece ser el caso de los hombres –a quienes presumimos campesinos– que quizá ni siquiera advirtieron el momento en que el escarabajo:

> sobrevivió al ardor del azadón con el que quebraron el barro de su morada, al pie del sauco, para sembrar acelgas en la nueva huerta. Por ese entoncesaún era joven y blanduzca. Solo un mes atrás había reventado la membrana babosa del huevo quela hospedabay había salido a arrastrar su serenidad de larva por entre polvo y mineral (Ospina Pizano, 2024: 107).

El fragmento anterior resulta interesante porque coloca la superficie del suelo como metáfora de una ecología porosa. En esta "zona de contacto" (Haraway, 2008), el insecto, que ha vivido bajo tierra gran parte de su vida, se encuentra por primera vez con el grupo de hombres que surca y ara la tierra. Las acelgas desempeñan un papel importante en la historia, pues simbolizan la necesidad de alimentarse que comparten todos los seres vivos y subrayan el papel central de la alimentación en el sostenimiento de la vida en el planeta. Alimentarse forma parte de una ecología de vida y muerte más amplia: implica comer y ser comido, nutrir una vitalidad planetaria compuesta por millones de cuerpos más pequeños, pero igualmente necesarios. Como descubriremos en las escenas finales del relato, el escarabajo también sucumbirá al carácter cíclico de esta interdependencia:

> Cuando una mirla deseosa que ha bajado desde un sietecueros esté a punto de transformarla en un manjar crujiente, la mujer ya habrá dejado de pensar en ella y en todos los cucarrones del mundo. […] Es la primera vez que la mirla joven, que nació hace unos meses en el caucho de un separador cercano, prueba un escarabajo así de grande y grasoso. Quizás sea también la última. Seguro que de alguna forma esa captura la alegra. Sus antepasados se tragaban a los cucarrones entusiastas cuando emergían dos veces al año desde las profundidades a anunciar que ellos también eran dueños de esa tierra. Pero probablemente ella de eso no se acuerda. […] Seguro que la cucarrona – música alada, crepitar de bosque, testigo de la vida de los barros – le heredará alguna vitalidad al canto agudo del pájaro de esa ciudad tan ajena (Ospina Pizano, 2024: 124 -125).

Podríamos preguntarnos si este desenlace no se trata de otro tipo de principio. Quizás uno más próximo a lo que la filósofa ambiental Val Plumwood calificó como "animalismo ecológico", que juega con la idea de que los seres humanos también somos alimento para otros seres. Para Plumwood (2024: 35), "un animalismo

ecológico debería reconocer este hecho [que los humanos somos alimento para otros] y afirmar principios que enfaticen la mutualidad, igualdad y reciprocidad en la cadena alimenticia". En el complejo proceso de descomposición, cuando un ser vivo muere, participan distintos tipos de organismos y agentes biológicos que actúan en etapas sucesivas, desde bacterias intestinales hasta hongos y levaduras que proliferan en la piel. La mineralización de los restos finalmente devuelve a todo ser vivo, humano o no humano, a la tierra.[3]

La depredación y la necrofagia, sin embargo, no son los únicos temas importantes en el relato. El escarabajo también nos sintoniza con paisajes y texturas sensoriales y, como señala Juan Manuel Heredia (2022: 111), nos permite comprenderlo como un ser que es más que "una máquina boba, zarandeada de aquí para allá por factores exteriores". La importancia que tienen los paisajes olfativos, gustativos en la experiencia del mundo del escarabajo es particularmente evidente en fragmentos como el siguiente:

> Debe de percibir los aromas que todos lanzan a la neblina para avisarse que están allí rasguñando la tierra, listos para montarse y frotarse y germinar huevos, si es que la lluvia los deja. […] Engulle su primer bocado de escarabajo. Quizás los jugos amargos y el moho peludo que marchita la hoja la invadan de un júbilo de bicho que nunca adivinaremos. Aunque tal vez debería inmutarse, no parece notar el canto del bienparado, que con la llegada de la oscuridad ha dejado de imita quietud del tronco y ha abierto por fin los ojazos amarillos de ave rapaz para rastrear los insectos de la huerta y tragar cualquier tórax crocante que se le aparezca. Quién sabe si la cucarrona oiga el bochinche de las ranas que sincopan todo lo que bulle esa noche desde uno de los nacederos de agua (Ospina Pizano: 2024: 110).

Las texturas sensitivas son importantes no solo para la supervivencia de los animales, sino también porque activan una dimensión afectiva que rara vez se considera en los estudios sobre sus funciones ecológicas. Las ciencias de la conservación nos recuerdan que la salud de los ecosistemas depende principalmente de un equilibrio adecuado de las poblaciones de especies. Sin embargo, en aras de este supuesto funcionalismo, a menudo se pasa por alto que la experiencia significativa de "ser-

[3]. El suceso que activó la sensibilidad de Val Plumwood respecto a la condición de los seres humanos como comestibles fue de un tipo particular: el ataque que sufrió en 1985 por parte de un cocodrilo de a gua salada (*Crocodylus porosus*) mientras remaba en el Parque Nacional Kakadu, en el Territorio del Norte de Australia. Esta experiencia le reveló que el ser humano, además de constituir alimento para otras especies, también puede convertirse en presa, lo que invierte la lógica del excepcionalismo humano y cuestiona la idea de que la humanidad se sitúa por fuera de los flujos vitales del mundo natural.

con-el-mundo" no se limita a la memoria genética ni a las ventajas adaptativas que permiten a los individuos ajustarse a un entorno.

Jakob von Uexküll es quizá el biólogo que mejor ha comprendido esta red de co-pertenencias. Para él, cada ser vivo individuo convoca un mundo y lo dota de sentido e intencionalidad, más allá de funciones utilitarias o respuestas perceptivas estandarizadas. Su concepto de "*Umwelt*" nombra precisamente este mundo vital que cada organismo anima, dotándolo de color, textura, cadencia y vibración. Los mundos de vida se multiplican al implicar los sentidos. En este proceso de 'traer a la experiencia', el acto de habitar sugiere un despliegue de vivencias y significados que nuestra ciencia, dependiente de los sistemas perceptivos humanos, tiende a relegar al ámbito de las interacciones instintivas. "De repente nos encontramos rodeados por una abrumadora abundancia de nuevos mundos que no son el producto muerto de una máquina sin vida, sino el resultado del trabajo orgánico de cualidades sensoriales vivas" (Uexküll, 2023: 83). Volvamos al escarabajo del relato:

> Quizás la atraiga el olor de las acelgas que están allí cerca y que vienen de la huerta como ella. Por el granito resbaloso avanza con dificultad hacia el vegetal […] hasta que se topa con el tallo fibroso y rojo de la primera hoja. ¿La aliviará reconocer el verdor que se merece? Trepa hasta llegar a la paz rugosa de una hoja que parece invitarla al abrazo. Es probable que esté agotada de tanto revoloteo. Muerde, succiona, engulle, deglute, destroza la fibra con sosiego. Caga. Tal vez hostigue unaurgencia de copular, la voluntad de terruño de los huevos que aloja adentro (Ospina Pizano, 2024: 114 -115).

Finalmente, ¿qué nos puede decir la vitalidad del individuo sobre las muertes colectivas que atraviesan los de su especie y que los están llevando al borde de la extinción? Un estudio de Francisco Sánchez-Bayo y Kris A.G. Wyckhuys (2019) concluyó que casi la mitad de las especies de insectos está disminuyendo rápidamente y un tercio se encuentra amenazada con la extinción. El cambio de hábitat y la contaminación son los principales impulsores de estas disminuciones. El estudio muestra que la urbanización es un factor clave en la pérdida de hábitat de la entomofauna, afectando especialmente a los escarabajos cuyas primeras etapas del ciclo vital transcurren bajo tierra.

La pérdida directa de hábitat edáfico –es decir, cuando el suelo se sella con materiales como concreto o asfalto para la construcción de infraestructura, como complejos habitacionales, instalaciones agropecuarias o caminos– incide directamente en la disminución de los insectos que dependen de la porosidad del suelo para su nacimiento y reproducción. La mujer del relato, por ejemplo, expresa esta preocupación: "Se lamenta de no tener un gran jardín cerca donde poder liberar al insecto"; su apartamento es una "geografía plana de madera pulida y granito donde

no hay rastro de grumos ni terrones, donde nada es esponjoso" (Ospina Pizano, 2024: 117).

No obstante, son los mensajes de texto que intercambia con su prima los que revelan la complejidad de estas redes de relaciones y dejan al lector con una sensación de inquietud. En esos mensajes, el espectro de la extinción adquiere un sentido de urgencia que contrasta con la indiferencia cotidiana que mostramos hacia esos pequeños seres. A continuación, presentamos los dos mensajes de texto seguidos, tal como se transcriben en el relato:

> Hola, por fin volví. ¿Cómo vas tú? Espero que mejor. Oye, una pregunta: tú sabes qué habrá pasado con los cucarrones de Bogotá? Será que siguen llegando en las épocas de invierno pero nosotras ya no los vemos? O será que todos se murieron? O es que ya no pasan por Bogotá?
>
> ¡Bienvenida de vuelta, prima! ¿Puedes creer q ayer tuve q ir a trabajar y me tocó quedarme en la oficina hasta las 11? Estoy con el proyecto de la urbanización de casas de campo q me tiene clavada. Te juro q no puedo más. Hoy voy a pasar todo el día entre la cama =) pero te busco más tarde y cuadramos algo para vernos y así me cuentas cómo te fue donde la tía. Ni idea sobre los cucarrones. Besos! (Ospina Pizano, 2024: 120, 123-124).

5. Un puercoespín: proteger con la mano desnuda

¿En qué nuevas relaciones nos implican la pérdida de hábitats y el tráfico ilegal de especies silvestres? Estas parecen ser las preguntas que nos plantea el puercoespín hembra y Teresa Tibaquirá Ruiz, la mujer que ha estado a su cuidado hasta ahora, ambas protagonistas del cuarto relato de *Solo un poco aquí*. Se trata del relato más breve de la novela, pero también uno de los de mayor fuerza expresiva por el vínculo que se teje entre ambas. La acción transcurre en la Secretaría Distrital de Ambiente, un departamento de la Dirección de Control Ambiental adscrito a la Alcaldía Mayor de Bogotá.

El nombre de Teresa solo adquiere sentido dentro del trámite burocrático, lo mismo que el nombre científico del animal: *Coendou vestitus*. Son estos matices y contrastes los que cargan al relato de fuerza emotiva. Para el puercoespín hembra, Teresa es simplemente una presencia que la acaricia y la alimenta; para la mujer, en cambio, el animal se ha convertido en una especie de pariente. Así se sugiere cuando recuerda el trato que recibió "cuando su mamá estaba internada en el hospital de Tunja muriéndose de cáncer de estómago y ella tenía que rogar en la recepción para que la dejaran entrar a verla" (Ospina Pizano, 2024: 147). Ese recuerdo regresa

cuando solicita despedirse del animal y una administrativa le responde: "No, señora, qué pena, pero ya cuando el animal ingresa no tenemos permitido sacarlo. […] Usted no se preocupe que va a estar súperbien" (Ospina Pizano, 2024: 147).

La mujer ha viajado desde el bosque altoandino para entregar a la cría tras la advertencia de un veterinario de que la tenencia de fauna silvestre es un delito. Aun así, duda si lo que hace es correcto. Para comprender ese lazo afectivo hay que volver al origen de la historia: la perra de la mujer atacó a la madre del puercoespín hembra cuando esta aún estaba en el vientre, matándola al instante. Sin embargo, la mujer logró salvar al feto: "[…] practicó una cesárea con un cuchillo y sacó al ejemplar" (Ospina Pizano, 2024: 145).

Desde ese momento, el vínculo quedó sellado. En el relato, este lazo se simboliza en el tacto de la mano desnuda que acaricia, en contraste con los guantes de látex y de cuero que utilizan la administrativa y el doctor durante la revisión del animal. La cría "acaricia con sus bigotes la mano de la mujer que la ha criado desde que dejó de ser feto" (Ospina Pizano, 2024: 131). En cambio, "la recepcionista del centro las observa con seriedad mientras se pone unos guantes" (Ospina Pizano, 2024: 132). Más adelante, "la puercoespín lame los dedos de la mujer que la arrancó del vientre roto de su madre y que ha sabido ayudarla a crecer" (Ospina Pizano, 2024: 132), mientras que "la asistenta del Centro que ahora sostiene la caja con sus manos de látex la lleva hasta el cuarto aledaño. […] esas manos que se niegan a acariciarla, pues solo las de la mujer y las de la hija, que la alimentan y la cuidan" (Ospina Pizano, 2024: 132, 133).

Imposible no pensar en las formas de "parentesco raro" que evoca Donna Haraway cuando nos enteramos de que la cría fue alimentada con leche materna de la hija de la mujer, madre de un niño de meses. "Las relaciones de parentesco pueden formarse en cualquier momento de la vida, por lo que progenitores y otro tipo de parientes pueden agregarse o inventarse en momentos de transición significativos. Estas transiciones promulgan fuertes compromisos y obligaciones de diversos tipos de por vida" (Haraway, 2020: 212). Alimentar al puercoespín hembra sella un compromiso frente al daño irremediable causado por la perra: la huérfana se convierte en protegida y, como explica Haraway, en una "especie compañera" (*cum panis*). No solo se sienta a la mesa junto a la mujer, sino que se alimenta del mismo líquido maternal que nutre a su descendencia. La leche materna se convierte así en una metáfora poderosa de un cuidado que trasciende especies, un cuidado disruptivo que incomoda, interrumpe y cuestiona las formas establecidas de relación (Puig de la Bellacasa, 2017). Lo que está en juego en este tipo de prácticas es la transformación de los modelos tradicionales que jerarquizan el afecto y definen qué está permitido y qué no.

Estas preguntas atraviesan toda la narración: mientras la cercanía familiar entre mujer y animal se despliega en gestos de ternura, el personal del centro responde con miradas contrariadas, un lenguaje técnico que la mujer no entiende y actitudes distantes. Se nos relata que la asistente administrativa está "absorta en el computador", "revisa una carpeta de papeles", "indica con impaciencia que ya anotó sus datos" y "evade la mirada de la mujer" (Ospina Pizano, 2024: 136, 137, 148). Lo suyo son los formularios y las diligencias. Incluso el relato incluye una copia del "Acta de entrega voluntaria de especímenes", que traduce la historia de un vínculo en mero asunto burocrático.

No sorprende que la mujer se pregunte en silencio: "¿Le darán su lechecita diaria? ¿Sufrirá mucho cuando la desteten? ¿Habrá alguien que le hable con cariño como ella?" (Ospina Pizano, 2024: 142). Se trata de interrogantes éticos que los gestores de vida silvestre rara vez consideran, preocupados más por la operación logística que por las formas de atención significativas. Como señalan Thom Van Dooren y Deborah Bird Rose (2012), la identificación, a diferencia de la identidad, no requiere compartir una esencia ni un proyecto común, sino atender a la presencia del otro, a su modo de estar en el mundo. Es este cultivo de la atención es lo que permite responder a lo que la mujer se pregunta sin decir.

El relato muestra que el puercoespín hembra nunca es tratada como mascota, pero tampoco es reconocida en su vínculo con la mujer. La acusación implícita de que la retuvo y la humanizó molesta a la protagonista, pues lo que ella percibe es un "trato desanimalizante": una lógica de laboratorio y protocolo que recuerda su propia experiencia de trato deshumanizante en el hospital. La descripción del protocolo es clara en este punto: "Ya en un rato va a pasar a la evaluación zootécnica completa y más adelante, si no requiere ningún tipo de intervención, lo pasan a cuarentena. Allá lo dejan hasta que esté listo para ir a mantenimiento y rehabilitación, que es donde le adaptan a un área especial y de ahí aprende los comportamientos que necesita antes de la liberación" (Ospina Pizano, 2024: 147).

Al final, cuando la mujer recibe la copia del formulario que el lector ya había leído, "[p]ercibe algo de la brecha enorme que se erige entre el peso contundente, carnoso y peludo del puercoespín hembra que tanto cuidó y la hoja inerte que le entregan" (Ospina Pizano, 2024: 149). Es el vacío del vínculo roto: la vastedad de lo perdido cuando se decreta que el lugar adecuado para cada una es no estar más juntas. Como si sus linajes evolutivos estuvieran destinados a no cruzarse, cualquier encuentro queda red ucido a un accidente que el juicio experto debe regular con pericia y neutralidad aséptica.

6. Consideraciones finales

Al considerar a sus protagonistas no humanos como sujetos narrativos o interlocutores por derecho propio, *Solo un poco aquí* permite profundizar en las implicaciones de nuestro modo de relacionarnos. No se trata simplemente de replantear cómo vemos o hacemos visibles a los seres no humanos en el texto, sino de pensar nuevas formas de interacción significativa en los espacios materiales donde los animales de carne y hueso enfrentan el drama de la supervivencia. Así, fenómenos como la contaminación lumínica, que desvía a la tángara escarlata de su ruta migratoria, o la orfandad de un pequeño puescoesquín hembra causada por el contacto con un animal doméstico, nos invitan a conceder una importancia diferente a la comunicación interespecífica y a la manera en que los animales se hacen presentes en el mundo.

Incluso ante animales domésticos que creemos conocer bien, como es el caso de Kati y Mona, el sentido de la proximidad se debilita cuando decidimos dejar de mirar y, con ello, de preocuparnos por sus vidas y lo que las hace significativas. Preguntarse qué es lo importante y qué cuenta en las vidas de estos seres es crucial para la eco-pedagogía que demanda el Antropoceno, con sus crisis de escala, ambientales y políticas.

Estas historias convocan modos de sensibilidad más-que-humana que desplazan a los animales de la mera representación o el lugar simbólico abstracto hacia presencias encarnadas, materialidades sintientes con capacidad agentiva y performativa que, junto a humanos y otras fuerzas, construyen mundos en común.

Hablar de afecto, en este tipo de relatos, remite a la relacionalidad misma de la vida, donde los vínculos se entretejen de tal modo que la responsabilidad –entendida como necesidad de responder– resulta ineludible. Incluso cuando el mundo que habitamos parezca demasiado humano, los demás seres vivos construyen redes de relaciones que nos involucran de múltiples maneras y nos invitan a desplegar la imaginación y la creatividad como medios para el entendimiento interespecie.

Finalmente, este artículo permite formular preguntas necesarias en torno a problemáticas de marcada actualidad y pertinencia histórica, en un contexto de deterioro ambiental y ecológico cuyas manifestaciones no pueden desligarse de la intervención humana. Más allá de la potencia narrativa de la obra analizada, lo que aquí se pone en juego es la potencia de las narrativas para interrogar críticamente los límites y alcances del pensamiento literario, desplazándolo del mero ejercicio creativo hacia ámbitos epistémicos y políticos. En este sentido, a lo largo del análisis desarrollado en el artículo emergen preguntas que resultan especialmente productivas para orientar investigaciones futuras en el campo, dos de ellas: ¿cómo se convocan

los modos de sensibilidad más-que- humana?, y ¿Cómo piensa la literatura como literatura?[4]

A partir de estas preguntas, pueden destacarse cuatro líneas analíticas que abren nuevas posibilidades de investigación en torno a la obra de María Ospina Pizano. En primer lugar, el desplazamiento perceptivo que va de lo humano hacia lo no humano no se reduce a un simple cambio de focalización, sino que, al oscilar entre perspectivas, modula la percepción del lector en un plano relacional, más que limitarse a la representación del animal. En segundo lugar, el "como si" opera como un dispositivo narrativo que evita antropomorfizaciones ingenuas y mantiene abierta la experiencia, produciendo una ética de la atención. En este caso, la narrativa convoca sensibilidades no porque "sepa" cómo siente el animal, sino porque crea las condiciones formales para atenderlo. En tercer lugar, la narrativa más-que-humana revela múltiples temporalidades. El tiempo profundo del escarabajo, la migración de la tángara o la espera interminable de Kati desajustan la temporalidad humana y permiten pensar escalas vitales que trascienden los marcos temporales del progreso lineal propios de la modernidad occidental. En cuarto lugar, lo que está en juego es la materialidad misma del lenguaje. La narrativa no opera solo a nivel figurativo, sino también material y sensorial, convocando texturas, ritmos y afectos que involucran al lector de manera concreta, invitándolo a pensar con los animales y a sentir –aunque sea parcialmente– desde sus mundos.

Estas no son sino formas de coexistencia, en las que el lenguaje y la posibilidad de "vivir juntos" trascienden las categorías discretas y una supuesta pureza de especie, para crear lazos que finalmente nos reconocen como habitantes de una tierra compartid a en la que estamos de paso, o, como dice Ospina Pizano, estamos solo un poco aquí.

Referencias

Abram, David (1996). *The Spell of The Sensuous: Perception and Language in a More- Than-Human World*. New York, Vintage.

Bridle, James (2022). *Ways of being: Animals, plants, machines: The search for a planetary intelligence*. London, Penguin.

Crutzen, Paul J. y Stoermer, Eugene F. (2000). "The Anthropocene". *IGBP Global Change Newsletter*, 41, 17-18.

[4] Agradezco a uno de los evaluadores anónimos por llamar mi atención sobre estas cuestiones.

Despret, Vinciane (2004). “The body we care for: Figures of anthropo-zoo-genesis”. *Body & society*, 10, 2-3, 111-134.

Despret, Vinciane (2013). “Responding bodies and partial affinities in human–animal worlds”. *Theory, culture & society*, 30, 7-8, 51-76.

Despret, Vinciane (2022a). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*.

Traducción de Pablo Méndez. Madrid, La Oveja Roja.

Despret, Vinciane (2022b). *Habitar como un pájaro: Modos de hacer y de pensar los territorios*. Traducción de Sebastián Puente. Buenos Aires, Editorial Cactus.

Despret, Vinciane (2023). *Cuando el lobo viva con el cordero*. Traducción de Sebastián Puente. Buenos Aires, Editorial Cactus.

Fausto, Juliana (2020). *A cosmopolítica dos animais*. São Paulo–SP, n-1 edições. García, Mariano (2021). *Zoografías. Literatura animal*. Madrid, Adriana Hidalgo

Edittora.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Haraway, Donna J. (2008). *When Species Meet*. Minnesota, University of Minnesota Press.

Haraway, Donna J. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao, Consonni.

Heredia, Juan Manuel (2022). *Mundología: Jakob von Uexküll, aventuras inactuales de un personaje conceptual*. Buenos Aires, Editorial Cactus.

Kilhavn, Håvard, Julie Shipp, y Anastasia Bertheussen (2024). “Comment to the ICS Anthropocene decision: From stratigraphy to storytelling”. *Quaternary Environments and Humans*, 2, 6, 100036.

Kohn, Eduardo (2021). *Cómo piensan los bosques: Hacia una antropología más allá de lo humano*. Traducción de Mónica Cuéllar Gempeler y Belén Agustina Sánchez. Quito, Ediciones Abya-Yala.

Lámbarry, Alejandro (2019). “Los estudios animales en la literatura hispanoamericana contemporánea”. *Question*, 1, 64, 1-12.

Plumwood, Val (2024). *El ojo del cocodrilo*. Traducción de Valentín Huarte. Buenos Aires, Editorial Cactus.

Puig de la Bellacasa, Maria (2017). *Matters of care: Speculative ethics in more than human worlds*. Minnesota University of Minnesota Press.

Sánchez-Bayo, Francisco y Wyckhuys, Kris A. (2019). "Worldwide decline of the entomofauna: A review of its drivers". *Biological conservation*, 232, 8-27.

Tsing, Anna L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. New Jersey, Princeton University Press.

Uexküll, Jakob von (2023). *Teoría de la vida*. Traducción de Enrique Salas. Buenos Aires, Editorial Cactus

Van Dooren, Thom y Rose, Deborah B. (2012). "Storied-places in a multispecies city".

Humanimalia, 3, 2, 1-27.

Yelin, Julieta (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas: El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Latin America Research Commons.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 77-94

De niñas, perras, androides y fantasmas. Alianzas humanimales en *Troika* de Isabel Zapata y *Quédate conmigo* de I. Acevedo

On girls, she-dogs, androids, and ghosts. Humananimal alliances in *Troika* by Isabel Zapata and *Quédate conmigo* by I. Acevedo

FECHA DE ENVÍO 15/11/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 17/12/2025

Paula Fleisner
CONICET/UBA (Argentina)

Resumen:

Este trabajo forma parte de una investigación en curso acerca de las relacionalidades ficcionadas entre mujeres y canes en prácticas artísticas latinoamericanas que desafían el humanismo excepcionalista y andrópico implicado en la historia amo/perro que Occidente ha sabido transformar en símbolo. Más allá de la doble domesticación a la que fueron sometidas, mujeres y canes han sabido inventarse historias de amor entre especies compañeras. Aquí se trabajará sobre las relaciones entre niñas y perras en dos novelas latinoamericanas contemporáneas que exploran en primera persona alianzas que colaboran en una simpoética humanimal para la narración de las historias que queremos vivir

Abstract:

This paper is part of an ongoing investigation into the fictionalised relationalities between women and dogs in Latin American artistic practices that challenge the androcenic and masculinist humanism embedded in the master/dog history that the West has long transformed into a symbol. Beyond the dual domestication to which they have been subjected, women and dogs have been able to invent interspecies stories of love and companionship. This study focuses on the relationships between girls and "she-dogs" in two contemporary Latin American novels from the past decade, which explore, in the first person, alliances that participate in a humanimal sympoetics for narrating the stories we wish to live.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

Palabras clave:

Relaciones interesepecie - lenguaje - infancia - estudios perrológicos -ficción especulativa

Key words:

Interspecies Relations – Language – Childhood – Dogological Studies – Speculative Fiction

What would this world be like without dogs?

Mary Oliver

1. A modo de introducción: una infantoperrología feminista

Una de las paradojas del nombre Antropoceno es que, al querer nombrar el devenir fuerza geológica de la humanidad, nos recuerda la falsedad y el hastío que lleva consigo el concepto de "hombre". Evocado como universal abstracto y no marcado, el *ánthropos* no es más que un cierto tipo de ser humano, el *andros* protagonista de la historia que nos han venido contando desde hace algunos siglos: "la Historia del Ascenso del heroico Hombre" (Le Guin, 2020:13). Fuera de esa historia ha quedado una larga lista de seres humanos "defectuosos" con quienes el Hombre, no obstante, espera repartir las responsabilidades en estos tiempos de catástrofes socioambientales. Las mujeres y las infancias, entre otras figuras humanas defectuosas, se nos aparecen hoy como formas de una humanidad porosa y relacional, capaces de encarnar otras historias no contadas de la vida, en las que surjan parentescos raros con criaturas de toda clase –también con especies compañeras como los canes (Haraway, 2008 y 2016).

De acuerdo con la filosofía de la infancia agambeniana, "[l]o que caracteriza al niño es que él es su potencia, vive su posibilidad" (Agamben, 1996: 237). El niño pone su vida en "juego", la arriesga y la disfruta episódicamente sin reenvíos a una organización teleológica (heroica, tal vez se me permita decir) que lo sujete a la Historia. Inmanencia sin lugar y sin sujeto, la niña adhiere a la vida sin adherirse a una identidad; ella es inmanencia absoluta a nada más que a su propia potencia. Heredero de la antropología materialista de la infancia de Benjamin, Agamben nos permite pensar la posibilidad de un juego narrativo infantil que suspenda el carácter esencialista y separador del hombre como amo de las especies (Fleisner, 2017b). Y, con ello, estudiar la antigua cercanía interespecie entre niñxs y animales no humanos en lo que ambxs tienen de alteridad radical respecto de la construcción de lo humano: la adherencia a la afectividad común (*koiné aisthesis*) que antecede al proceso de excepcionalización. Esta cercanía viene siendo explorada por lo que Fausto deno-

mina cosmoliteratura –una ampliación del significado de la literatura que involucra a todos los seres del mundo en un agenciamiento colectivo de la enunciación, donde "el hombre" y "el animal" ya no son compartimentos estancos; y donde, gracias a la imaginación, la escritura y el pensamiento se ven atravesados por otros cuerpos y afectos no humanos (Fausto, 2023: 203).

Este trabajo forma parte de una investigación en curso acerca de las relacionalidades ficcionadas entre mujeres y canes en el arte, la literatura y el cine de Latinoamérica que desafían el humanismo excepcionalista y andrópico implicado en la historia amo/perro que Occidente ha sabido transformar en símbolo mismo de la civilización. Más allá de la doble domesticación a la que fueron sometidas, mujeres y canes han sabido inventarse historias de amor entre especies compañeras que se recuperan en diversas manifestaciones artísticas contemporáneas. Ya no seres humanos subrogantes, chicas y perras se transforman así en figuras que colaboran en una simpoética humanimal para la narración de las historias que queremos vivir (Haraway, 2017). En esta oportunidad, a modo de iniciación jovial a una posible infantoperrología feminista,[1] ofreceré una comparación entre dos novelas que, aunque de tonos y estilos diversos, exploran en primera persona alianzas posibles entre niñas y perras, para inventar otros lenguajes y otras historias.

2. Las fronteras de la ignoscencia

> Transcurría el año 1995 en el Distrito Federal, pero ahora sé que da igual: esta historia pudo haber sucedido en cualquier año y en cualquier país, pues en todos lados hay perros, madres y fantasmas. (Zapata, 2024:15)

Una intimidad cotidiana y sin transparencias une las vidas de Andrea, una niña de 8 años, la empleada doméstica que la cuida, Francisca, y de Troika, la perra que

[1] Este término no tiene la pretensión de volverse un concepto, sino que intento ubicarlo estratégicamente entre la palabra "infantología" que se usa para designar una aproximación sociológica "ingenua" sobre la infancia (Unda Lara, 2003: 56) y la expresión "estudios perrológicos" *(dogological studies*) que usa Elizabeth Marshall Thomas para describir sus observaciones e investigaciones personales en torno a la vida y el comportamiento de los perros con los que convivía (Thomas, 2003) –que se ven influenciadas por sus lecturas literarias, como subraya Fudge (2014: 14). La idea es asumir como punto de partida de estas reflexiones sobre literatura de niñas y perras, la ingenuidad con la que la filosofía se permite abordar temáticas que en otras disciplinas son objeto de *epistemes* específicas (la sociología, la psicología, la etología, la crítica literaria, etc.). Asumiendo el carácter general e inespecífico de este discurso filosófico, pero también restituyendo el sentido de sin malicia y con generosidad a la palabra ingenuo, me propongo contribuir a esa rama de la teoría feminista que, de acuerdo con Haraway, es toda escritura sobre perros (2017: 4).

cuida de ambas y se deja cuidar. Vidas que se desunen de repente ante la irrupción del fantasma de Vicente, hijito de Francisca, muerto años atrás en un accidente de tránsito, que necesita un perro que lo guíe al país de los muertos. Novela de rituales domésticos y de misterios que los hacen tambalear, *Troika* amalgama afectos interespecie con fantasmas y duelos para conjurar la crueldad del mundo que la niña apenas adivina.[2] Como una metáfora irónica de la "reestructuración" soviética de la que toma su nombre, Pérez Troika parece llegar para fortalecer el vínculo familiar tras la separación de los padres, pero acaba siendo un factor clave en el colapso de la primera infancia de Andrea. Y si, como reza el epígrafe de Louise Glück con que abre la primera parte de la novela, solo en la infancia miramos el mundo, esta es la historia de cómo Andrea aprende a mirar el mundo humanimalmente a través de su encuentro con Troika.

En *El pensamiento salvaje*, Levi-Strauss estudia el sistema nominal de animales y explica algunas características de los nombres que ponemos a los perros. Allí señala que, en virtud de su carácter metonímico, es decir, dependiente y contiguo, los perros reciben nombres propios metafóricos y no nombres de pila humanos, como sí las especies de aves a las que se llama Pierrot, Margot o Jacquot (Levi-Strauss, 2018: 299). Nuestra perra, destinada a integrarse en una comunidad humana, sin vínculos intraespecie, es nombrada por la mamá de Andrea (periodista obsesionada con la caída del muro, la reunificación de Alemania y el fin de la dictadura en Chile) con la versión mejicanizada de la perestroika quizás como metáfora de la reestructuración familiar. No obstante, podríamos conjeturar que, con la pérdida del Pérez, recupera el significado tradicional de "trineo tirado por tres caballos" que quizás figura el vínculo triádico que explora la novela.

Andrea tiene cuatro años cuando Troika aparece de repente, con su pelo negro y áspero y sus ojos saltones, acostada en la reja de la entrada de la casa con una cuerda en el cuello, como Sammy –el perro itinerante del relato breve de Mary Oliver (2013: 44).[3] Esta perra trae consigo el misterio salvaje del mundo mágico de los placeres físicos y la agudeza de los sentidos que solo los perros sin correa pueden traer, como señala Oliver en otro relato (Idem: 119). Y si bien aprende a hacer pis afuera y a dar la pata a cambio de comida, no reconoce las órdenes en alemán que la mamá de la niña intenta enseñarle ni resigna la posibilidad de pasear sin correa por

[2] La novela se estructura en dos partes, nombradas a partir de las leyendas escritas a ambos lados de un filtro para ver un eclipse: "Este lado a los ojos" narra la historia desde la memoria de infancia de María Andrea Sánchez Castro; "Este lado al sol" es un relato en tercera persona acerca de cómo pueden haber vivido los acontecimientos Francisca y Josefina (la mamá de Andrea). Como me interesa trabajar principalmente el vínculo de la niña con la perra, me centraré en el recuerdo de infancia de la primera parte.
[3] Me refiero a "Ropes" que cuenta la historia de este perro que se aparece siempre con una cuerda nueva, rota a dentelladas, y que, de acuerdo con Oliver quizás sea una historia "acerca de las cosas maravillosas que pueden pasar si rompes las cuerdas que te sujetan" (2013: 45, la traducción es mía).

el parque, gracias a la complicidad de Francisca, que la deja libre. La Andrea adulta recuerda con detalle: de "cuestionable linaje" y con barba y cejas largas, como un Schnauzer, Troika parecía más bien una "tarántula gigante con cola de rata" (Zapata, 2024: 32). Su olfato era perfecto: "El Distrito Federal entero, con los ocho millones y medio de habitantes que entonces tenía, cabía en los pelos de alambre de su hocico" (Idem: 36). Su mirada era dulce, como la de "alguien que lleva consigo la respuesta que necesitas, excepto que no es capaz de ponerla en palabras" (Idem: 33).

Ambas cachorras, humana y perruna, se vuelven inseparables y eligen vivir en una continuidad ontológica alimentada por la curiosidad y la afinidad entre los seres que trae consigo toda infancia (Segarra, 2022: 52). Sin la oportunidad de formar comunidades específicas, independientes de las comunidades humanas, los perros domésticos son seres intersticiales en la línea que separa la animalidad de la humanidad. Viven sus vidas promiscuamente cerca de otros individuos humanos y, siempre que se reconozcan dentro del vínculo jerárquico con su amo, son los mejores garantes (guardianes) de la radical separación ontológica de la humanidad. En su versión metafísica, el perro es el mediador de mundos: aquel umbral sobre el que se recorta la figura de lo humano (Agamben, 2002) en una *Aufhebung* interminable que suprime y conserva, articula y diferencia, interrumpe y conserva cerca de sí lo animal (Fleisner, 2022). Pero ¿qué pasa en este relato entre esta perra un poco humana y esta niña un poco perruna? Troika no es una proyección, ni la realización de un ideal, parafraseando a Haraway podríamos decir que ella entra en relación "obligatoria, constitutiva, histórica y proteica" con Andrea (2017: 11). La perra no viene a reforzar la seguridad ontológica de Andrea, ni es un ser humano subrogante; ella guía a la niña fuera de los límites interseccionales y especistas del círculo de inmunidad en el que vive, hacia el mundo de atención recíproca y apego que cohabitan: la familia *queer* de las especies compañeras (Idem:10).

Aunque, en la segunda parte de la novela, la narradora comprenderá que la clase es un operador de distancia y que Francisca parece olvidar a Andrea luego de su partida, en la primera parte, y gracias a la aparición de Troika, Andrea no solo experimenta una existencia no especista (Troika come su misma comida y duerme con ella), sino que tiene por Francisca un afecto infantil no codificado en términos de clase y/o raza.

Incluso aunque la distancia de clase entre Josefina y Francisca es evidente (ambas cumplen sus roles de señora y mucama), la relación entre mucama y niña, mediada por el compartido amor de y hacia la perra, se resguarda en una intimidad opaca pero intensa donde la tarea de cuidado (paga) es percibida por la niña como un amor recíproco sin condiciones, más allá de los roles sociales preestablecidos: "quién sabe qué pensaría de verdad Francisca, pero siempre me sentí muy querida cuando esta-

ba cerca" (Zapata, 2024: 25). Con Troika y Francisca, Andrea vislumbra acaso la posibilidad de una comunidad afectiva por fuera de los límites de especie, raza, clase y género que impone el mundo adulto desplegado en la primera parte de la novela como un telón de fondo incomprensible (y que solo en la segunda parte se nos muestra en su explicitud).

Si, como señala Agamben, la infancia es una relación otra con el lenguaje que suspende el reenvío a la muerte y a lo inefable porque habita la diferencia entre hablar y saber (1980: 165), el lenguaje que inventa Andrea para comunicarse con Troika parece sostenido en la pura vida sentimental [la *Gefhülslebens* benjaminiana] de la palabra que antecede a la dimensión del significado (Agamben, 2005: 41): "el complejo mecanismo de traducción" con el que intercalaba ladridos y palabras sencillas, "señalando con el dedo lo que nombraba, con la esperanza de que llegara el día en que nuestra comunicación fuera perfecta" (Zapata, 2024: 34), es menos una atribución de significado que aquella lengua que no comunica más que a sí misma en los nombres –agua, calle, tortilla, cama, parque, ratón, caca–, una pura comunicabilidad en la que lo indecible ha sido borrado (Agamben, 2005: 42). La niña inventa un lenguaje que no es el de la hominización –el lenguaje hegeliano, que tiene que abolir la cosa para entrar en la esfera del significado y que transforma la voz animal agonizante en voz humana articulada (Fleisner, 2022). Ella desarrolla una lengua que detiene, al menos hasta que una de sus hablantes es asesinada, la máquina antropológica (metafísico-política) que escinde lo viviente: una lengua que no tiene nada que decir y simplemente habla, una "vía de comunicación secreta" que no comunica otra cosa que esa comunicabilidad de la que ambas, perra y niña, participan. Esta lengua no escrita es "festivamente celebrada" en una borrosa cotidianidad compartida, una lengua que no esconde un saber, sino que trae un modo de la ignorancia despreocupado y encantador. Este no conocimiento no es una falta o un defecto, sino que le permite a la niña dejarse guiar por el límpido mutismo de la perra que responde (que tiene la habilidad de dar una respuesta) sin palabras a sus palabras (Agamben, 2009: 162).

De esta manera, Andrea y Troika comparten sus vidas en esa zona de ignoscencia (o de infancia) en la que se puede mantener una relación con algo sin tener conciencia o dominio de ello: como las dos naturalezas de Pinocho (muchacho / burro)

[4] Agamben usa este neologismo al final de *L'aperto*, precisamente para explicar en qué consistiría volver inoperante la máquina que gobierna nuestra concepción de lo humano. Se trata de una combinación entre *ignoscere*, con el sentido de excusar o perdonar, e *inconoscenza* o no conocimiento, que el filósofo usa para pensar cómo se puede entender el misterio práctico de la separación de la animalidad en el hombre y que aquí, tergiversando su sentido interiorista, me permito usar para pensar la relación entre una niña perruna y una perra humanizada (Agamben, 2002: 94; cfr. la nota de traducción [18] de Agamben, 2022: 156).

en la interpretación agambeniana, niña y perra no están separadas ni unidas en un compuesto nuevo, sino que se encuentran en contacto y, por ello, no hay entre ellas representación posible (Agamben, 2021: 157), nada se oculta ni desoculta entre ellas, ellas existen en un tacto recíproco que no las jerarquiza. Tal vez, es en ese umbral que Agamben llama ignoscencia, mezcla de no conocer y condonar,[4] donde se emplaza este país de las cachorras vivas (¿un país de los juguetes en que todo transcurre en un único día festivo sin días ni horas?) donde Andrea y Troika co-viven sus vidas cuatro años hasta que la perra sea extirpada de la relación para ser enviada al país de los muertos como un perro de Colima encargado de cruzar las almas por el caudaloso río Chiconahuapan para llegar al Mictlán.

> Yo pensaba que su vida de antes había sido muy emocionante, llena de costales de basura sorpresa y peleas de callejón, y a veces me sentía mal por haberla arrebatado de esas aventuras para acostumbrarla a las engañosas mieles de la vida familiar. Pero la posibilidad de no haberla conocido me resultaba tan inverosímil, tan remota a la luz de la contundente dicha del presente compartido, que esa sensación siempre acababa por disiparse. (Zapata, 2024: 31)

Guiada por la perra sin correa ni vocación predeterminada zootécnicamente, Andrea no busca reproducir con ella ningún vínculo de amor-sumisión humano: no es la madre, ni su dueña, ni siquiera la hermana: es una amiga singularísima con la que compone lo posible y lo potencial en una forma-de-vida interespecie sin resto que las ocupa en un divertido cotidiano sin sobresaltos. Hasta que en 1995 el fantasma irredento de Vicente desquicia ese tiempo robado a la máquina antropológica: una serie de fenómenos paranormales (situaciones incomprensibles con los aparatos eléctricos, la aparición de una muela debajo de la almohada de Josefina, ruidos de toda clase) azotan la casa antes del fatídico Día de los Muertos en que Troika muere intoxicada prolijamente por Francisca con chispitas de chocolate (Josefina se lo contará a Andrea muchos años más tarde). Andrea misma le había dicho que si Vicente tenía un perro que lo guiara al otro mundo, seguro no se perdería. Francisca no duda, aunque ama a Troika ("si su corazón seguía latiendo era por gracia y obra de ese afelpado vaivén", Zapata, 2024: 24) o quizás, precisamente por eso: la perra es la indicada para encontrarlo y llevarlo de regreso al país de los muertos. El resto es memoria, dice la segunda parte del epígrafe de Glück.

> [l]a mayoría de los días que pasamos juntas no fueron de ideas grandiosas, sino de las ideas comunes y corrientes de las que se teje el amor verdadero. [...] La mayoría de los días de esos años de mediados de los noventa los pasé sentada en el pasto, con la falda azul marino del uniforme llena de tierra y las trenzas despeinadas, pronunciando ante mi

perra un extraño discurso para canes que ella siempre escuchaba atentamente. (Zapata, 2024: 45)

En ese intersticio infantil arrebatado a la fábrica de amos humanos y perros obedientes, Andrea y Troika *viven su propia vida*,[5] una vida de niña y de perra comunes y corrientes (casi indistintamente cuidadas, alimentadas, mimadas, vacunadas, paseadas, etc.), una vida inaferrable de tan común y tan corriente, que solo puede aferrarse a partir de lo que pasó el Día de los Muertos, en que la desaparición de Francisca coincide misteriosamente con la muerte de Troika. "Cuando alguien habla de la historia de la perra se suele referir a lo que pasó el Día de los Muertos de aquel año frenético, probablemente porque el resto de sus días conocidos transcurrieron en relativa calma" (Zapata, 2024: 31).

En ese intersticio, también, nace el amor, uno que, de tan verdadero, se vuelve inaparente. "A mí me tenía una devoción sin fondo, que hasta ahora, tanto, tantísimo tiempo después, recuerdo todavía como el gran amor de mi vida" (Zapata, 2024: 36). Troika aparece y desaparece de improviso en esa vida infantil que "parece toda disipada en pequeños hechos y episodios sin significado ni historia", pero que, si la pensamos a partir de la filosofía de la infancia agambeniana, "resta en cambio inolvidable como cifra de una historia más alta" (Agamben, 1996: 240). Así, esta novela abre una dimensión no archivable de la memoria, porque ese amor verdadero no se deja narrar en memorables peripecias heroicas. "La memoria con un hueco al centro", dice Andrea al recordar el día del eclipse (Zapata, 2024: 52). Troika, compañera de la vida y de los sueños, queda retratada junto a ella en la foto de ese día "con la crueldad de lo que está condenado a no durar" (Idem: 53). Andrea sabe que no puede recordarla tal como la amó, ese universo paralelo que eran cuando estaban juntas: "Los años con Troika fueron cobrando la nitidez artificial de los recuerdos que se transforman de tanto hurgarlos" (Idem: 93). Después siempre hubo perros cerca (Regio, Golondrina, Cheskie, Onyx,

Trufa, que tenía otra casa donde se llamaba Maryloly), pero el significado de la verdadera compañía se lo enseñó Troika. "La muerte de mi perra dio por finalizada mi primera infancia, que durante tanto tiempo me había parecido eterna" (Idem:73).

En la carta que, imagina Zapata en otro libro, le escribe Vladimir Yazdovsky a Laika, la perra enviada al espacio, leemos: "Laika, Limonchik, rizadita: olvidé lo que aprendimos, pero no olvidaré tu nombre" (Zapata, 2023: 44). Como Yazdovsky,

[5] *Vivere vitam* es la expresión latina que, nos recuerda Agamben, permite comprender la potencia autotransitiva del verbo vivir. Esa potencia de vivir, liberada de todo objeto, se vuelca sobre su absoluta inmanencia y se (auto) vive. Esa será la vida inaferrable del niño aferrado a este mundo y a este cuerpo "que los adultos encuentran intolerable" (Agamben, 1996: 239).

la Andrea adulta solo tiene un par de fotos borrosas y un nombre que lo contiene todo. La vida de Troika (y la de Laika) es inmemorial, una vida que, como decía Benjamin, "sin memorial, ni memoria y tal vez sin testigo debe permanecer inolvidada. No puede ser olvidada" (Benjamin en Agamben, 1982). Ante los perros, los seres humanos somos capaces de sentir vergüenza (Alizart, 2019), y la vergüenza, lo sabemos después de Auschwitz (Agamben, 1998), es lo que permite constituirnos en testigos (Fleisner, 2017a).

Discontinuo e ilegible, lo inolvidable interrumpe la ficción de la memoria (Agamben, 2006:62) para mantener abierta esa zona de ignoscencia en la que todavía es posible testimoniar por aquello que no se puede recordar pero tampoco olvidar: la contigüidad sin conciencia ni dominio que fuimos con las perras que amamos.

3. Narrar una historia que queramos vivir

> Este es el mejor resumen que he podido lograr hasta ahora: la tarde de Nochebuena, un meteorito cae en un pueblo, en la casa de una humilde familia, y esa tarde, Tati, una de las hijas, conoce a una perra androide llamada Susi. Tati tiene la esperanza de ser abducida por los extraterrestres para poder escapar de su triste vida. En cambio, la noche de Navidad, el hermano de Tati muere jugando en el meteorito. Entonces aparece Leo, un especialista en meteoritos. Leo comienza a visitar el lugar para saber más sobre el extraño suceso. Susi le revela a Tati la razón de su viaje, que es la búsqueda de una profecía sobre el Universo que Tati debe escribir. Tati, su hermana y sus amigos se reúnen para investigar el misterio del meteorito y descubren la existencia de un malvado perro androide, un enemigo de Susi llamado Sulivan, con quien ella compite para llevarse la profecía. Tati no quiere contarle a sus amigos su secreto: que ella es la encargada de escribir la profecía y que oculta a una perra androide, pero al final, su hermana y sus amigos descubren la verdad y la obligan a escribir una profecía para que los androides se vayan de la Tierra y los dejen en paz. Tati escribe una profecía falsa. Las cosas se complican cuando Susi, la perra, declara estar preñada y decide quedarse en la Tierra a tener sus cachorros. La perra androide parirá, al tiempo que Leo, el investigador, que en realidad es un androide, se marcha de la Tierra llevándose la profecía de Tati. (Acevedo, 2023: 32)

[6] Probablemente un recorte del nombre Napaleofú, un pequeño pueblo del sudeste de la Provincia de Buenos Aires, en las afueras del cual le autore pasó su infancia. La novela está organizada en dos partes, "Navidad" y "Noche de Reyes", que delimitan el período de tiempo en que se desarrollan las vertiginosas peripecias –desde la muerte y el funeral casi imperceptibles de Tomy, hasta los lamentos exagerados por las zapatillas perdidas en el meteorito; desde las conversaciones secretas y los paseos en paracaídas de Tatiana Ruppel y Susi, hasta una excursión del Club Malboro (el grupo de amigas y amigos) a lo del paisano Queto para pedirle un atado de cigarrillos, entre muchas– que componen la trama enrevesada de esta historia de extraterrestres. Como en el caso de la primera novela analizada, también aquí trabajaré especialmente con un único asunto: el del relato del encuentro entre perros y humanos que Tati debe escribir para cerrar la historia del universo.

Napa, un pueblo inventado de la Provincia de Buenos Aires,[6] la víspera de Navidad del año 1993. Una aventura fantástica une a Tatiana, una niña de unos diez años, anteojuda y gorda, con Susi, una perrita marrón con flequillo extraño y cola de zorro que es un androide y llega de la Luna. Historia de ciencia ficción meteórica, que también describe la socialidad espontánea y disparatada que se da entre niñxs cuando los humanos adultos no están mirando, *Quédate conmigo* explora el vínculo de amor gestado en la máxima extrañeza de dos antiheroínas que viven en el umbral donde las taxonomías colapsan; y trae una reflexión sobre la necesidad de seguir contando las historias acerca de las relaciones interesepecies que dieron comienzo al mundo.

Como *Troika*, esta novela describe con detalle realista la idiosincrasia del lugar y de la época en la que se sitúa la historia. Esto produce en ambas un efecto de evocación de las condiciones político-económicas neoliberales que moldearon las subjetividades en la década del noventa en Latinoamérica, a la vez que este efecto es rebasado en las dos novelas por la construcción de mundos infantiles donde criaturas más que humanas –esas otredades significativas que son los perros– guían la imaginación hacia formas del vínculo entre especies compañeras, donde la "«relación» es la unidad de análisis más pequeña posible" (Haraway, 2017: 19). Si *Troika* nos permitió pensar la posibilidad de una lengua festiva que celebra la recíproca comprensión de niña y perra en la decibilidad que se abre más acá de la división dicho / no-dicho, en *Quédate conmigo* la comunicación telepática extraterrestre –una especie de hipercomunicación– ha roto la posibilidad de aquella comunicabilidad que traía el habla balbuceante de palabras equívocas, en favor de una transparencia seria y sin mediaciones que impide imaginar las historias necesarias para seguir viviendo. Sin palabras no hay historias. Sin historias no hay vida, bien lo saben Sherezade y los perros androides de la Luna. Por eso, esta novela nos permite pensar el problema del mito, es decir, de las fabulaciones míticas que toda comunidad (terrestre o intergaláctica, humana o humanimal, biológica o *cyborg*) necesita para orientarse ante el miedo o el asombro en tiempos de catástrofes.

Todo gira en torno a la incapacidad extraterrestre de contar historias y a la necesidad de que en la Tierra se escriba la última historia. La "evolucionada" comunicación telepática ha obturado toda conversación compleja entre más de dos seres y, sobre todo, la capacidad de narrar nuevas historias. Un perro androide terrorífico como un doberman imponente y negro, Sulivan, viene en una nave-meteorito a exigir que se cumpla la profecía de la niña que escribe la historia mil uno, la que –según la catequesis extraterrestre llamada *Las mil historias*– renueva la historia para llevarla al fin.

> Tal vez –se lee en la historia mil – no haya otros seres en el Universo con la capacidad de producir palabras que tienen los humanos. Si existe una historia [...] debe provenir de allí. Deberá provenir de una niña de diez años [...] La Tierra no sabe nada de su propia historia, no recuerda sus orígenes, y no podrá saber mucho más hasta que descubra que la vida extraterrestre en este pequeño Universo está mucho más cerca de lo que imaginó. Cuando la Tierra haya descubierto eso, la historia del Universo estará completa. Esa será la última historia: la historia de cómo la Tierra conoció la vida extraterrestre. (Acevedo, 2019:104-105)

Pero la que encuentra primero a Tati es Susi, que se adelanta con un paracaídas y viene a pedirle lo mismo, que escriba esa historia, pero con otro contenido, tal vez para postergar el fin del mundo. Porque, como dice Krenak, "postergar el fin del mundo es exactamente poder contar siempre otra historia" (2021: 22).[7]

Para convencerla de que escriba la última historia, Susi le cuenta la primera:

> Hace miles de años ya, Dios envió mil relatos en forma de sueños a varios profetas, en una gran cantidad de estos relatos los profetas son niños, y cuentan la creación del mundo y la historia del Universo [...] Los animales también son hijos de Dios, pero no les fue dado conocer o trasmitir la Historia de la Creación, por eso no pudieron desarrollar el pensamiento. La primera historia de *Las mil historias* justamente explica esta situación: la primera niña de la Galaxia se llamó Zulma. Cuando Zulma puso el pie en la tierra, la historia de la Creación [...] ya venía grabada en su mente. Y lo primero que encuentra en el mundo es un perro. Y le dice: "Yo soy la primera niña. [...]. Te contaré la historia de la Creación". La niña hace el relato, pero el perro no puede hablarle, solo ladra. La niña confirma entonces que ella y el perro no son del mismo género y empieza a caminar en busca de un ser humano como ella, y el perro la sigue. Así que encuentra a Alexis, el primer niño. "Te estaba buscando" [...] En ese encuentro, Alexis quiere narrarle a Zulma cómo es el mundo, las cosas que ha visto en su gran paseo, y Zulma quiere contarle la historia de cómo se creó la Galaxia. Alexis observa que el perro sigue a Zulma y queda maravillado. Increíblemente a lo largo de todo su viaje, nunca se había cruzado con un perro. Es interesante este fragmento porque en él se nota cómo las primeras intenciones de los humanos, en este caso, contar la historia y narrar el mundo, se ven deformadas por las cosas que ocurren en el mundo, en este caso, la aparición de un perro. (Acevedo, 2019: 40-41)

El mito fundacional: una niña llega al mundo para narrar la historia de la creación,

[7] Imagino el paracaídas de Susi como uno de esos paracaídas coloridos de los que habla Krenak allí mismo: "¿Por qué nos causa malestar la sensación de estar cayendo? En los últimos tiempos no hicimos otra cosa sino venirnos a pique. Caer, caer, caer. ¿Entonces por qué ahora estamos preocupados con la caída? Aprovechemos toda nuestra capacidad crítica y creativa para construir paracaídas coloridos. Pensemos en el espacio, no como un lugar confinado, sino como el cosmos donde podemos desplomarnos en paracaídas coloridos" (Krenak, 2021: 23).

un niño terrestre la estaba esperando para describirle el mundo. La niña encuentra un perro. Ambos siguen caminando y encuentran un niño. El niño, que conoce el mundo entero, no conocía al perro. El primer encuentro se produce entre la primera niña de la Galaxia y un perro terrestre del que no sabemos si es el primero (una especie de *UrHund*) o un perro cualquiera, aunque me inclino por la segunda opción. El perro es una cosa que pasa en el mundo, una ocurrencia que trastoca las palabras –que abre el intersticio entre el hablar y el saber. Los niños humanos quieren unir los relatos del cielo y de la tierra en un lenguaje compartido, pero un perro acontece, un perro que "solo ladra" y acompaña, rompiendo el círculo de inmunidad que traza el lenguaje hominizador, que solo conoce.

"Se dice que, tal como una niña encontró a un perro, al final, un perro encontrará a una niña, que ella contará la última historia, y que ahora el perro será capaz de comprenderla" (Acevedo, 2019: 42), dice Susi y asegura que Tati es esa niña, y que debe escribir la historia de cuando ellas dos se conocieron. Tati solo debe contar eso mismo que le está pasando: la llegada de una perra que le habla telepáticamente, que la ama desde el comienzo incluso sin ser especialmente correspondida, y a la que Tati cuida, esconde y obedece a regañadientes incluso aunque no comprenda del todo qué se espera de ella e insista en no encariñarse. Tati no sabe qué forma podría tener su historia que, claramente, no es como la de E.T.: "Aquí, en nuestra historia [...] Yo no hago nada. No juego ningún papel, no voy a ningún lado. Todo me lo obligan a hacer" (Acevedo, 2019: 134). Sin embargo, finalmente entiende que "sin una historia de amor, nada podría ser escrito" (Ibidem) y, a fin de cuentas, eso es lo que leemos en *Quédate conmigo*: la historia de amor niña-perra que reescribe la primera historia del universo.[8]

El mito final: una perra androide, desobediente, llega a la Tierra desde la Luna para interceder en la orden que viene a cumplir otro perro: encontrar a la niña protagonista de la profecía del fin del universo. La niña no la entiende bien, no porque no comprenda las palabras que la perra pone en su cabeza, sino porque todo le resulta inverosímil y descabellado, especialmente el hecho de que sea ella, con su miserable vida, la encargada de contar el fin del mundo. Pero la sigue, y, juntas, *viven su vida* robada a los designios de un Dios con ganas de volver a la Nada. Susi se adelanta a

[8] Revol lee en la novela una predisposición a la transformación de niña y perra en niña -con-perra y perra- con-niña, es decir, a compartir lazos ontológicos y mundos materiales, a devenir comunidad. "Que Susi y Tati sean mujeres, que Susi sea una perra y Tati sea una niña, las agencia, también, en un vínculo ahondado por su precariedad: niña y perra, ambas mujeres, encarnan modos de existencia sacrificables para la arraigada estructura carnofalogocentrista que Derrida denuncia, aquella que depreda con virilidad carnívora las existencias sin falo o razón" (Revol, 2020: 132). En realidad, creo, ninguna de las dos es una "mujer", ni son ellas meras "existencias sin falo", son figuras que escapan a los binarismos esencialistas mujer-varón, con o sin falo. Y quizás eso sea lo que expande su ambigüedad haciendo posible un tipo de amor que desequilibra las taxonomías.

Sulivan porque viene a cambiar la historia final, porque, podríamos decir, viene a co-vivir una historia que resista la tentación de los cuentos distópicos, grandilocuentes y heroicos, que eluden el compromiso de contar las pequeñas cosas que se entrelazan en el proceso continuo del cultivo de la habilidad de vivir y morir con otras. "Muchos interpretan que ese será el fin del Universo y volveremos a la Nada. Yo no lo creo así. Por eso estoy acá" (Ibidem).

En un presente denso entre el mito de un pasado remoto y la profecía de un futuro incierto, se produce un encuentro que debe ser narrado bajo la forma de un nuevo mito blasfemo, pero también político, como el que proponía Haraway en su *Manifiesto para cyborgs*: alejada de la vocación biológica esencialista que impedía a los animales "desarrollar el pensamiento", la perra androide, construida y entrenada en la Luna de una forma no tan distinta a como la zootecnia produce perros en la Tierra, trae consigo toda la ambigüedad de un *cyborg*: "híbrido de máquina y organismo, criatura de realidad social y también de ficción" (Haraway, 2014: 15). Y con ello elude la aburrida historia de la guerra de las galaxias produciendo un descalabro en los binarismos jerarquizantes que separan humanos de animales, animales de máquinas, lo físico de lo no físico y la naturaleza de la cultura. Un mito de "fronteras transgredidas y de posibilidades peligrosas" (Idem: 27) que ofrece a la política el ejercicio imaginativo para la configuración de mundos otros. Los perros, no obstante, son seres artefactuales desde el inicio de la domesticación. Todo perro terrestre es un poco androide, podríamos decir. Por ello, Susi es y no es distinta del perro cualquiera de la historia inicial: "Yo podría adoptar la actitud de un perro común y corriente y sería verdad", dice (Acevedo, 2019: 34). De hecho, queda preñada de Sulivan y muere después de parir los cachorritos: "Susi murió como una perra normal sin desintegrarse. Simplemente se echó en la tierra y fue como si se durmiera" (Idem: 242).

Perro biológico o perro androide, misteriosas mezclas de amor y obediencia, se entrelazan con los relatos de parentescos y co-constitución que nos contamos para hacer (recordar) la comunidad (que somos). Por eso importa qué historias contamos con qué historias: en el relato se pone en juego una recíproca constitución entre las cosas del mundo y las palabras que usamos para referirlas; y, con ello, se definen las historias que estamos dispuestas a vivir.

Quédate conmigo es un relato curioso –"una novela endemoniada" (Acevedo, 2023: 28)– a mitad de camino entre las aventuras infantiles de E.T. (la película de Steven Spielberg) –que le autore menciona como fuente de inspiración (Acevedo,

[9] Esto resulta especialmente curioso porque Tati sí menciona otras referencias de la literatura de ciencia ficción que tiene en cuenta para narrar su historia, como *La guerra de los mundos*, que cuenta una invasión extraterrestre inicialmente confundida con la caída de un meteorito, o *Farenheit 451*, que describe un mundo en que los libros han sido prohibidos.

2019: 133)– y la reflexión sobre el mito de la humanidad extinta de *Ciudad* (la novela de Clifford D. Simak) –a la que, sin embargo, no hay ninguna referencia explícita ni en la novela ni en el ensayo donde se narra las vicisitudes de su escritura–.[9] Publicada en 1953, *Ciudad* presenta una serie de relatos acerca de la progresiva desaparición de la humanidad, considerada mitológica por la civilización perruna que la sucedió.

> *Estas son las historias que cuentan los perros, cuando las llamas arden vivamente y el viento sopla del norte. Entonces la familia se agrupa junto al hogar, y los cachorros escuchan en silencio, y cuando el cuento ha acabado hacen muchas preguntas.*
> *–¿Qué es un hombre?*
> *–¿Qué es una ciudad?*
> *–¿Qué es una guerra?*
> *No hay respuesta exacta para esas preguntas. Hay suposiciones y teorías y hábiles conjeturas, pero no hay respuestas.* (Simak, 1971: 9)

Ciudad guarda con la novela de Acevedo una particular cercanía, pues ambas giran en torno a la necesidad de contar historias, casi elegías, que den cuenta del vínculo mítico entre perros y seres humanos: es como si compartieran la certeza de que en ese vínculo se encuentra el origen mismo de toda comunidad posible. Como en la historia que cuenta Scholem al final de su libro sobre las grandes tendencias de la mística judía,[10] *Ciudad* y *Quédate conmigo* dan cuenta de ese pasaje del misterio al cuento, cuando se ha perdido el recuerdo del bosque, el fuego y las plegarias que enlazaban las comunidades con sus tradiciones y sus formas de vida. Pero todavía queda el relato, y con eso deberá ser suficiente.

[10] "Cuando el Ba'al Shem tenía ante sí una tarea difícil, solía ir a cierto lugar del bosque, encendía un fuego, meditaba y rezaba, y lo que él había decidido hacer, se llevaba a buen fin. Cuando, una generación más tarde, el Magguid de Meseritz se enfrentaba a la misma tarea, iba al mismo lugar del bosque y decía: ya no podemos encender el fuego, pero aún podemos decir las plegarias, y aquello que quería se volvía realidad. Nuevamente una generación más tarde, rabí Moshé Leib de Sassov tuvo que realizar esta tarea. También fue al bosque y dijo: Ya no podemos encender el fuego, ni conocemos el lugar en el bosque donde todo esto tiene lugar, y ha de ser suficiente, y fue suficiente. Pero pasada otra generación, cuando se pidió a rabí Israel de Rishin que realizara la tarea, se sentó en el sillón dorado de su castillo y dijo: No podemos encender el fuego, no podemos decir las plegarias, no conocemos el lugar, pero podemos contar la historia acerca de cómo se hizo todo esto. Y –agrega el narrador– la historia que él contó tuvo el mismo efecto que las acciones de los otros tres (Scholem, 2000: 376). Agamben interpreta esta historia como una alegoría de la literatura, que es lo que queda del misterio, es decir, la historia de su pérdida: "Todo relato –toda la literatura– es, dice, memoria de la pérdida del fuego" (Agamben, 2014: 8).

4. Perras y niñas entre el lenguaje y las historias

Estas novelas cuentan historias de niñas y perras. En ambas las perras mueren y las niñas crecen para recordar eso inolvidable que se les escapa del país que habitaron en la infancia. En ambas hay otras muertes humanas e infantiles, la de Vicente y la de Tomy, que acaso señalen la inminencia del final de la infancia, el intersticio contingente en que consiste la niñez. Y en esa temporalidad otra, infantil y perruna, tiempo de inmediatez, las perras hacen lazo y mantienen juntas las cosas de un mundo que parece siempre a punto de desarmarse en pedazos inconexos. Aquí las perras no son símbolos (Fleisner, 2018), son compañeras con las que las niñas viven e interactúan en una cotidianidad que crean mutuamente, incluso si, como en la novela de Acevedo, en esa cotidianidad se fabrica un mito para cerrar el ciclo de historias. Y en esa interacción habitual de "mundos fenomenológicos" particulares se abre una comunicabilidad: una semiosis enredada siempre en procesos materiales (Kohn, 2017: 281).

De esta manera, ambas novelas configuran un archivo afectivo y teórico desde el cual pensar las relacionalidades humanimales que desbordan el imaginario androcéntrico del Antropoceno. Andrea y Tati encuentran en la compañía de sus perras –Troika, criatura callejera y rastreadora, y Susi, *cyborg* lunar y ávida de otros mitos– una vía de escape provisoria a la maquinaria antropológica que separa, jerarquiza y cancela modos de existencia que no se ajustan al Hombre-Héroe. Estas relaciones, surgidas en la zona opaca de la infancia, donde el no saber no limita sino que pone en contacto, despliegan formas de vida porosas que se mantienen más acá de los dualismos de especie y género. Entre el lenguaje ignoscente de *Troika* y la historia final más que humana de *Quédate conmigo*, se hacen imaginables comunidades no fundadas en la identidad ni en la cohesión que impone un héroe, sino en la posibilidad de compartir la configuración de mundos para que nos resulten habitables.

Listen, a junkyard puppy
learns quickly how to dream.
Listen, whatever you see and love–
that's where you are.

Mary Oliver, Luke's junkyard song

Bibliografía

Acevedo, I. (2023). "Nadie quiere a los extraterrestres". *Jajaja*. Buenos Aires, Mansalva, 27-37.

Acevedo I. (2019). *Quédate conmigo*. Buenos Aires, Marciana. 2da edición.

Agamben, Giorgio (2014). "Il fuoco e il racconto". *Il fuoco e il racconto*. Roma, nottetempo, 7-16.

Agamben, Giorgio (1980). "La parola e il sapere". *Aut aut*, 179-180, 155-166. Agamben, Giorgio (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino, Bollati Boringhieri.

Agamben, Giorgio (2006). "Le due memorie". Härle, Clemens-Carl (a cura di). *Shoa. Percorsi della memoria*. Napoli, Cronopio, 61-62.

Agamben, Giorgio (2005). "Lingua e storia". *La potenza del pensiero*. Vicenza, Neri Pozza, 37-55.

Agamben, Giorgio (2009). "L'ultimo capitolo della storia del mondo". *Nudità*. Roma, nottetempo, 161-163.

Agamben, Giorgio (1996). "Per una filosofia dell'infanzia". La Cecla, Franco (comp.). *Perfetti e invisibili. L'immagine dei bambini tra manipolazione e realtà*. Milano, Skira, 233-244.

Agamben, Giorgio (2022). *Pinocho. Las aventuras de un títere dos veces comentadas y tres veces ilustradas*. Traducción de Rodrigo Molina-Zavalía. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino, Bollati Boringhieri.

Alizart, Mark (2019). *Perros*. Traducción de Manuela Valdivia. Adrogué, La cebra.

Benjamin, Walter (1982). *Gesammelte Schriften*, vol. 2, parte 1, pp. 239-240. Ensayo sobre *El idiota*, citado por Agamben, Giorgio (1982) "Introduzione a Friedrich Heinle". *Aut aut*, 289-290, 26-29.

Fausto, Juliana (2023). *La cosmopolítica de los animales*. Traducción de Igor Peres Jerônimo. Buenos Aires, Cactus.

Fleisner, Paula (2022). "Chicas sueltas y perr@s sin correas. Amor, diplomacia y hospitalidad entre mujeres y canes en algunas prácticas artísticas contemporáneas". En Bavaresco, Agemir (ed.), *Biopolíticas no Século XXI*, Volumen 2. Porto Alegre, Editora Fundacao Fênix, 11-34.

Fleisner, Paula (2017b). "Vida de perros: entre literatura infantil y filosofía de la animalidad". *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19.1, 111-138. DOI: 10.15446/lthcv19n1.60749.

Fleisner, Paula (2017a). "La joya del chiquero. Apuntes sobre los animales y las mujeres desde una estética posthumana" en Cragnolini, Mónica B. (comp.), *«Quién» o «qué». Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*. Adrogué: La cebra, 289-311.

Fleisner, Paula (2018). "Comunidades posthumanistas: dos ejemplos de vínculos no especistas entre canes y animales humanos en la literatura y en el cine latinoamericanos". *Alea. Estudos neolatinos*, 20.1, 36-52. DOI:10.1590/1517-106X/20182023652

Fudge, Erica (2014). *Pets*. Traducción de Alicia Bixio. Buenos Aires, Paidós.

Haraway, Donna (2014). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Traducción de Sofía Bras Harriott. Mar del Plata, Puente Aéreo.

Haraway, Donna (2017). *Manifiesto de las especies de compañía*. Traducción de Isabel Mellén. Córdoba, Bocavulvaria.

Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao, consonni.

Haraway, Donna (2008). *When Species Meet*. Minneapolis /London, University of Minnesota Press.

Kohn, Eduardo (2017). "How Dogs Dream… Diez años después". *Revista de Antropología Iberoamericana*, volumen 13, N° 3, septiembre-diciembre 2017, 273-311. DOI: 10.11156/aibr.120302.

Le Guin, Ursula K (2020). "La teoría de la ficción como bolsa transportadora". Traducción de Colectiva Materia. *Cuadernos Materialistas*, N° 5, Domseelar, 12-15.

Levi-Strauss, Claude (2018). *El pensamiento salvaje*. Traducción de Francisco González Aramburo. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Oliver, Mary (2013). *Dog Songs. Poems*. New York, The Penguin Press.

Revol, Juan (2020). "Perros cósmicos. Fugas posthumanas en Quédate conmigo de I. Acevedo". *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos de la Animalidad*, Vol. VII N°1, junio 2020, 116-137.

Segarra, Marta (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Scholem, Gershom (2000). *Las grandes tendencias de la mística judía*. Traducción de Beatriz Oberländer. Madrid, Siruela.

Thomas, Elizabeth (2003). *The Hidden Life of Dogs*. London, Orion.

Unda Lara, René (2003). "Sociología de la infancia y política social: ¿Compatibil-

idades posibles?". AA. VV. *Infancia y adolescencia en Latinoamérica. Aportes desde la sociología*. Lima, Publicación del XXIV Congreso ALAS - Sociología de la infancia, 47-68.

Zapata, Isabel (2023). *Una ballena es un país*. Buenos Aires, Rosa Iceberg.

Zapata, Isabel (2024). *Troika*. Buenos Aires, Rosa Iceberg.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 95-110

Nunca visible del todo: las presencias animales y lo irracional en *El caballo y el gaucho* de Pablo Katchadjian

Never fully visible: animal presences and the irrational in Pablo Katchadjian's *The horse and the gaucho*

FECHA DE ENVÍO 27/10/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 15/11/2025

Mariano García
Universidad Católica Argentina-Conicet

Resumen:

Los animales pueblan muchas páginas de relatos viajeros, de informes de naturalistas y de ficciones en la literatura latinoamericana. En una época que busca cuestionar la concepción humanista heredada del Renacimiento, interesa relevar qué usos de lo animal se presentan en la literatura hispanoparlante del siglo XXI. En este artículo lo haremos desde la perspectiva de una escritura de filiación vanguardista que se afianza en elementos primitivistas: la obra de Pablo Katchadjian *El caballo y el gaucho,* serie de textos breves en los que se presentan escenarios de apariencia arcaica cercanos a la naturaleza y en diálogo con ella.

Palabras clave:

Primitivismo, Estudios animales, Literatura latinoamericana del siglo XXI, Vanguardia, Utopía.

Abstract:

Animals populate many pages of travel stories, naturalist reports, and fiction in Latin American literature. In an era that seeks to question the "humanist" conception inherited from the Renaissance, it is interesting to examine the uses of animals that are present in 21st-century Spanish-language literature. In this article, we will do so from the perspective of avant-garde writing that is grounded in primitivist elements: the work of Pablo Katchadjian *The Horse and the Gaucho,* a series of short texts that present seemingly archaic settings close to–and in dialogue with–nature.

Key words:

Primitivism, Animal Studies, 21st-century Latin American Literature, Avant-garde, Utopia.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Umbral

La naturaleza aparece como protagonista ya en los primeros escritos sobre América por parte de diversos viajeros. En muchos casos, la visión condicionada por el filtro occidental de la Arcadia o por idealizaciones similares habría de chocar necesariamente con una naturaleza violenta, peligrosa y desconocida muy distinta al *locus amoenus* de los pastores virgilianos.[1] En el caso de la aparatosa fundación de Buenos Aires, los mismos animales domésticos llevados desde Europa para servir a los colonos en su adaptación a las nuevas tierras se volvieron salvajes cuando pudieron escapar, de acuerdo con las primeras crónicas de Schmidl o Díaz de Guzmán.[2] Frente a este panorama, muchos textos relativos a la Argentina expresan el lado amenazante o angustioso de la presencia animal, desde un título fundacional de la literatura argentina como *El matadero* y sus numerosas reformulaciones (Giorgi, 2014: 34), que lleva al territorio de la alegoría el registro de brutales escenas de matanza de ganado, hasta la obra de Horacio Quiroga, con claros resabios de Kipling pero en modo trágico. Equidistante, la poesía gauchesca y la literatura de gauchos recupera algunos tópicos de la literatura pastoril teñida de urgencia política; allí los animales representan un bienvenido contrapunto a los sangrientos asuntos de los humanos, como puede verse en la famosa descripción de la laguna al amanecer en el *Santos Vega* de Hilario Ascasubi, el comentario enternecido de los dos gauchos amigos sobre sus caballos en *Fausto* de Estanislao del Campo o incluso en las logradas descripciones de *Don Segundo Sombra,* de Ricardo Güiraldes, que insinúa cierta trascendencia animal en la escena de los cangrejos extáticos frente al sol del atardecer.

No faltan títulos donde el ser humano cede su presencia dominante. Es lógico que así haya sido en el caso de los naturalistas –aunque no todos–, entre los que descolló a nivel literario Guillermo Enrique Hudson. Otro naturalista, Ángel Gallardo, fue abuelo de una escritora que supo describir con gran precisión a los animales en la literatura argentina, su nieta Sara Gallardo. Silvina Ocampo (al igual que la brasileña Clarice Lispector y la uruguaya Marosa di Giorgio) destaca por una gran sensibilidad

[1] J. C. Davis, en su ya clásico estudio, propone una división matizada entre País de Cucaña, Arcadia, Mancomunidad [*Commonwealth*], milenarismo y utopía (Davis, 1981: 20-40). Un trabajo más reciente de Monica Ferrando (2024: 43) establece la Arcadia real (el pueblo de los pelasgos) como paradigma político que fue usurpado y falseado por la "utopía inocua" instalada por el género pastoril. Por último, siempre cabe tener en cuenta la interpretación de William Empson en *Some Versions of Pastoral* (1960) con su tesis de que este género es *sobre* el pueblo pero no *para* ni *escrito por* él. Un argumento similar se ha señalado (de Jorge Luis Borges a Josefina Ludmer) en sucesivas lecturas del género pastoril argentino, la gauchesca, y quizá no sería ocioso considerarlo para la literatura que nos convoca.

[2] Para una historia detallada del ganado cimarrón en Argentina puede consultarse la "*Historia de las vaquerías de Río de la Plata (1555-1750)*" de Emilio A. Coni, *Boletín de la Real Academia de Historia,* t. 96, 1930, pp. 262-357. También el famoso estudio póstumo de Coni, *El gaucho,* de 1945, desarrolla la situación de estos animales en la región de Argentina, Uruguay y Brasil.

a lo animal y en ciertos momentos busca recuperar la cercanía o incluso la identidad que presentan humanos y animales en el mundo prerracional de la imaginación mitologizante. También cierta corriente *queer* que pasa por Manuel Puig, Copi u Osvaldo Lamborghini (o fuera de la Argentina el brasileño João-Gilberto Noll, el peruano-mexicano Mario Bellatin) propone relaciones con lo animal en las que muchas veces se borran los límites de lo humano o bien esos límites nunca han existido (como en el caso de los tadeys lamborghinianos).[3]

Algunas obras sencillamente incorporan lo animal desde un registro realista y detallado, en general como epifenómeno de lo humano,[4] aunque hay casos algo más complejos. La obra del mendocino Antonio di Benedetto, no muy habitual en el *ranking* de estudios animales, tiene referencias a ellos prácticamente en toda su producción: su primer libro de cuentos se tituló *Mundo animal*, y no pocas veces los animales, en lugar de los humanos, son protagonistas de sus historias, tal como ocurre en los memorables "Felino de Indias" o "Caballo en el salitral", relatos en los que la presencia humana aparece reducida a lo mínimo y en donde los animales llevan a cabo su propia gesta, valiosa en sí misma e independizada de los asuntos de los hombres.

En el siglo XXI lo animal no solo se vuelve habitual –ya no una rareza o la excusa para elaborar metáforas o alegorías (Yelin, 2020: 21-2; Fontenay, 1998: 835-852)–, sino que se comienza a teorizar sobre ello y sobre la literatura que de distintos modos lo convoca. La escritora y profesora de filosofía Hebe Uhart cerró su larga carrera publicando un libro de curiosas crónicas titulado *Animales*, y la escritora tandilense Patricia Ratto los tiene presente en todas sus narraciones, entre las que se destaca *Faunas*. Pero, así como para Claude Lévi-Strauss (1964: 60-114) el animal es el objeto privilegiado de la *clasificación*, conviene poner algo de orden en un mapa que amenaza con ofrecer solo cabos sueltos.

2. Metáfora y metamorfosis

En líneas muy generales se pueden distinguir dos actitudes frente a lo animal:

1) La metafórica, es decir aquella en la que los animales funcionan como metáfora de los humanos (en la novela realista de Honoré de Balzac, pero también en Marcel Proust, que retoma la caracterización de personajes a través de la metaforo-

[3] Así, entre los mencionados aquí, Gabriel Giorgi (2014) propone un recorrido por Lispector, Lamborghini, Puig, Noll, Marosa di Giorgio o Copi.

[4] En tal sentido, la fenomenología, tan vinculada a procedimientos literarios modernistas, se presenta como una disciplina "decididamente antropocéntrica", si bien muchos proyectos literarios y artísticos apuestan por una fenomenología antihumanista o incluso animal (Yelin 2020: 31, 37, 106).

logía zoológica), en el amplio terreno ya mencionado de la alegoría (fábulas y apólogos) y en el más específico de la alegoresis (es decir, la reinterpretación de mitos, fábulas y textos afines del paganismo en clave cristiana, como es el caso típico de los bestiarios medievales), todo lo cual sirve para extraer o pretender extraer una moral que acentúa el puritanismo derivado del dualismo: el animal es lo corporal negativo, el lastre material en el que se encuentra encerrada la esencia espiritual o divina del ser humano. Si bien hay implícita una cuota de observación y –puede suponerse– un interés por lo animal, el procedimiento está puesto al servicio de realzar o degradar cualidades humanas (o también a la inversa, como en el caso de la biología ideologizada y racista de Georges-Louis Leclerc de Buffon). En tal sentido, esta actitud es la que también comprende el muy transitado campo de la caricatura, cuyos lejanos antecedentes con la fisiognomía de Giovanni Battista della Porta o Charles Le Brun llegan hasta los dibujos animados que consumen los niños y al antropomorfismo sentimental de Walt Disney. En suma, lo que Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1964 *passim*) consideraría como el reverso del totemismo.

2) La metamórfica, que nos presenta al animal en planos de mayor o menor igualdad con lo humano con el objeto de desjerarquizar el imperio de los hombres y como crítica al humanismo forjado en el Renacimiento. Podría decirse que es la actitud totémica que pervive en los mitos (los mitos: ciencia de lo concreto antes de ser malinterpretados por la filosofía como forma primitiva de la metafísica –Blumenberg, 2004: 31–). Así cita un testimonio de indígenas canadienses el antropólogo Diamond Jenness:

> Sabemos lo que hacen los animales, cuáles son las necesidades del castor, del oso, del salmón y de las demás criaturas, porque, antaño, los hombres se casaban con ellos y adquirieron este saber de sus esposas animales… Los blancos han vivido poco tiempo en este país, y no conocen mayor cosa de los animales; nosotros estamos aquí desde hace miles de años y hace mucho tiempo que los propios animales nos han instruido. Los blancos anotan todo en un libro, para no olvidar; pero nuestros ancestros se desposaron con los animales, aprendieron todos sus usos y han transmitido estos conocimientos de generación en generación (en Lévi-Strauss: 63).

Tal será la actitud de cierto romanticismo,[5] e incuestionablemente la de un poema como *Les Chants de Maldoror*, que prefigura las vanguardias y establece el patrón

[5] Una apreciación en profundidad del nacimiento de la *Naturphilosophie* y el programa romántico que sigue al Iluminismo se puede encontrar en Gusdorf, *Le Savoir romantique de la nature* (Payot, 1985). Hay también muy sugestivas consideraciones de Pierre Hadot en *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature* (Gallimard, 2004), sobre todo en la parte VIII, « Du secret de la nature au mystère de l'existence », donde aborda a Schelling, Goethe y Nietzsche, entre otros.

de metamorfosis no ya como el castigo característico en la literatura grecolatina sino como devenir asociado a la libertad que el ser humano cree encontrar en el mundo animal: una huida de sí que suele cuestionar los límites de lo humano o de la identidad y que postula estructuras de personalidad que ya no son coherentes, individuadas o inteligibles; en suma, un Yo errático, no localizable (Bersani 189-190, Massey 17). Es también la actitud del bestiario nietzscheano y el bestiario kafkiano,[6] que descolocan la jerarquía humana, como dijo Freud que lo habían hecho Galileo, Darwin y él mismo; en suma, un descentramiento de lo humano (Yelin 28) muy habitual en poesía (Robert Frost, Marianne Moore, Ted Hughes, Diana Bellessi) y asimismo la base de géneros como el *fantasy* y la ciencia ficción: solo por mencionar algunas de las más significativas, la saga *The Instrumentality of Mankind* (especialmente "The Ballad of C- Mell") de Cordwainer Smith, la obra de Ursula K. Le Guin, o las mitologías primigenias de H. P. Lovecraft, cuya obra goza hoy de una impensada vigencia y nos coloca en el chthulhuceno de prácticas tentaculares entre humanos y no humanos tal como lo ve Donna Haraway (2016).

3. Un bestiario entre dos siglos

A caballo (para usar una metáfora animal de las tantas que articulan nuestro lenguaje sin que lo advirtamos) entre el siglo XX y el XXI, la obra de César Aira recoge buena parte de la herencia arriba mencionada, aunque solo sea por la cantidad de novelas que ha publicado y por la combinación de lector exhaustivo de la literatura latinoamericana –de lo que da cuenta su influyente *Diccionario*– con su filiación vanguardista. De su prolífica obra se destacan diversas novelas ambientadas en la pampa argentina del siglo XIX o del XX, ese territorio de viajeros maravillados por los descubrimientos incesantes, así como por los indios y gauchos que conviven con la naturaleza. La "liebre legibreriana" que da título a su novela más famosa inaugura a su vez lo que Sandra Contreras caracterizó como "ciclo de la liebre", una serie de novelas bajo el signo darwiniano-evolutivo en donde este huidizo animal es objeto de búsquedas varias (*La liebre)*, misteriosas mutaciones (*La guerra de los gimnasios*) o emblema del apocalipsis (*Embalse*). Los animales pueden aparecer en la obra de Aira con la misma naturalidad que en una fábula, solo que sin la intención mora-

[6] Ambos autores están en la base de los análisis de Julieta Yelin (2020: 18 -25) quien adscribe a la corriente posthumanista de la biopoética que deconstruye el uso metafórico del animal. Sin embargo, veinte años antes Élisabeth de Fontenay, que ha estudiado la resistencia de la filosofía a la animalidad [*animalité*] a lo largo de toda su historia occidental, cuestionaba el recurso de Nietzsche a lo animal para alegorizar cuestiones humanas definiéndolo como una "mala jugada" para con los animales. Cf. "Le mauvais tour de l'allégorie" en Fontenay, 1998: 835 -852.

lizante. Aira pone en práctica deliberadamente la prosopopeya como figura retórica que da voz a los que no tienen voz (muertos, objetos, vegetales y animales), ya sea a través del romance imposible entre un perro y una mosca (*Dante y Reina*), o en las consideraciones filosóficas de una majada de ovejas durante una sequía (*Las ovejas*) pero también tematizando la ausencia de voz, como en las aventuras televisivas del perro héroe Rin Tin Tin (*El llanto*). Lo animal puede tener una presencia determinante aunque no protagónica, como lo atestiguan algunos títulos: *La abeja, La liebre, La serpiente,* o bien atravesar el reino del cuento popular como la osa de *La mendiga*; el de la ciencia ficción a lo Maurice Renard, como las gallinas-ondinas de *Embalse* o el salmón gigantesco que cubre el cielo en *Las aventuras de Barbaverde.*

Los animales no ocupan, empero, un lugar privilegiado sino que constituyen una parte más del mundo aireano junto a árboles de navidad o cepillos de dientes parlantes, gotas salidas del cuadro *La Gioconda*, carritos de supermercado que se mueven solos, el viento patagónico o muñecos, cyborgs y autómatas varios. Puede haber mutaciones (como la misteriosa "lebrosis" que sufre la madre del protagonista de *La guerra de los gimnasios*) y alguna que otra metamorfosis. En parte, la influencia más evidente de este protagonismo animal proviene de Copi, con su creatividad asociada al formato del cómic, también del uso –muy típico del posmodernismo en el que Aira comenzó a publicar– de los así llamados géneros menores, pero también, no puede negarse, de esa "actitud metamórfica" que permea buena parte de las vanguardias a partir de su tótem, el conde de Lautréamont, pasando por Max Ernst hasta llegar a Marosa di Giorgio.

Entrando en nuestro tema, nos preguntaremos entonces qué queda, en el siglo XXI, de todo esto, a través de una obra vinculada también a la vanguardia como la de Pablo Katchadjian.

4. *Sacrosancta vetustas*

La obra que me propongo abordar aquí solo guarda cierta relación con la de César Aira en algunos puntos. Pablo Katchadjian recoge y vuelve propios algunos elementos de la muy transitada e imitada prosa aireana: la vinculación de un proyecto narrativo con procedimientos de las vanguardias, la libertad genérica, la publicación en editoriales independientes y cierto humor absurdo o disparatado lindante con el *nonsense*.[7] De hecho, no es casual que el premio que lo dio a conocer, Indio Rico,

[7] En el caso de Aira, con la consagración llegó la inevitable instancia de ser publicado por una multinacional como Random House Mondadori, que compila en tomos anodinos, sin especificación de lugar o año de su publicación original, títulos ya con cierto recorrido. No obstante, simultáneamente él sigue apostando a editoriales independientes para publicar sus cosas nuevas.

fuera otorgado por un jurado del que formaba parte Aira, ni que Aira lo haya apoyado (junto con una larguísima lista de artistas, escritores e intelectuales) durante el juicio por plagio iniciado por María Kodama –K vs. K– a propósito de su *Aleph engordado* (Saavedra Galindo 2018).

Aspectos sobre todo estilísticos lo alejan de la influencia aireana: una suerte de dialéctica sistemática que guarda ecos de la retórica escolástica en su exhaustividad capaz de alcanzar cotas absurdas, que si bien en Aira puede estar presente en las largas elucubraciones de algunos de sus personajes, en Katchadjian es llevada al límite y muchas veces constituye por sí sola la propuesta de un título determinado. Relacionado con esto, se destaca asimismo un recurso temático a prácticas precientíficas (magia, brujería, chamanismo) que revelan un tipo de dualismo (poco frecuente en Aira) de raíces irracionales. Pablo Katchadjian utiliza deliberadamente lo irracional como fuerza creativa en un mundo en el que es cada vez más difícil encontrar vetas inexploradas por la ciencia. El presente, con su internet y sus redes sociales, tiene más bien poco para ofrecer al escritor. En cambio, Pablo Katchadjian puede sacar mucho partido de un supuesto embrujo y de las operaciones para exorcizarlo (*Una oportunidad*) o bien de las cosas que le gustaría decirle a Dios (*Amado señor*). Lo espiritual se vuelve explícito incluso en títulos (*Tres cuentos espirituales*), y la presencia de lo onírico es el punto de partida de una serie de variaciones con engañoso título leninista (*¿Qué hacer?*).[8]

Junto con esto, la ambientación de sus ficciones (o autoficciones) suele darse en tiempos y lugares indeterminados, muchas veces de sugerencias arcaicas pero que tolera sin conflicto detalles "modernos" o a la inversa, un marco moderno con insinuaciones arcaicas.[9] Es en este contexto donde puede surgir con mayor naturalidad la presencia de los animales, tal como lo veremos en *El caballo y el gaucho*, título que de entrada invierte la jerarquía automatizada de darle preeminencia al hombre por encima del animal. En efecto, lo que William Connolly llamaría "sociocentrismo" aparece en Katchadjian cuestionado por diversas estrategias como la aparición de conductas regresivas en el ser humano o en una comunidad entera (el caso más patente: "La muerte del poeta" en *Tres cuentos espirituales*), por la inclusión desinhibida de prácticas consideradas primitivas relacionadas con la adivinación,

[8] El título de Lenin (1902) replica, como se sabe, el homónimo de la novela de Chernyshevski de 1862.
[9] Hayden White aborda la noción de "salvajismo" [*wildness*] y sus variantes históricas en "The Forms of Wildness". Tanto para la mente romana como para la medieval, bárbaros y salvajes eran seres esclavos de la naturaleza: como a los animales, el deseo los avasallaba y eran incapaces de controlar sus pasiones, pero el salvaje vivía siempre solo o como mucho con su ocasional pareja, mientras que el bárbaro pertenecía a una sociedad y se regulaba bajo ciertas leyes (White, 1985: 165 -6). Otra oposición que recoge este historiador es la de arcaísmo –la idealización de ancestros remotos, reales o legendarios– y primitivismo –idealización de *cualquier* grupo que haya roto con la disciplina civilizatoria – (White, 1985: 170-171). El libro de Katchadjian, según mi lectura, combina ambas actitudes.

la maldición, el embrujo, etc., y por la interacción igualmente desenfadada con animales, en un claro ejercicio de recuperación de actitudes totémicas. [10] No es casual, en ese sentido, que el aparato de notas al final de *El caballo y el gaucho*, especie de reverso del tapiz que quiere ofrecernos todos los hilos con los que se hizo este libro escrito a lo largo de varios años, como detallaremos en la siguiente sección, mencione entre muchos otros títulos de lo más variados una serie de mitos etiológicos americanos (denominados "leyendas" por el autor) recopilados por antropólogos (entre los que no falta Lévi-Strauss, el más literario de todos ellos), así como un estudio muy famoso del helenista irlandés Eric Robertson Dodds, *The Greeks and the Irrational* (1951), libro que, en las postrimerías de la insensatez que significó la Segunda Guerra Mundial, se propone analizar cómo tras el iluminismo griego –de los presocráticos a Aristóteles–, en el período llamado alejandrino esta sociedad epítome de lo racional revierte hacia actitudes dominadas por los miedos y la inseguridad y abraza prácticas como la astrología importada de Babilonia y Egipto o bien reconsidera la intervención de dioses y demonios o el mundo de los sueños como parte esencial de su realidad.[11] Si Dodds no tiene reparos en equiparar esa época remota con su presente, tampoco resulta extraño que en *este* presente dominado por la tecnología un escritor recurra a la *sacrosancta vetustas* como refugio frente a los sucesivos y alarmantes fracasos del discurso racionalista,[12] desde el siglo XVIII hasta hoy.[13] Es, para adoptar la conocida oposición nietzscheana,[14] una elección de

[10] Para William Connolly, el sociocentrismo es la propensión a interpretar o explicar procesos sociales a partir de otros procesos sociales. Suele estar conectado con perspectivas que tratan la naturaleza como un conjunto de recursos a ser extraídos y se vincula asimismo con nociones de excepcionalismo humano y de la naturaleza como depósito de recursos para usar y dominar; en resumen, el sociocentrismo considera a los humanos como los únicos agentes con derechos en el mundo (Connolly 2023: 39 -40).

[11] Dodds profundizaría sus estudios en el mundo de los sueños como fuente de experiencias místicas en otro libro posterior, el igualmente impactante *Pagan and Christian in an Age of Anxiety* (1965).

[12] Es decir, la tendencia a resucitar un mundo primitivo anterior a cualquier periodo histórico. Panofsky reflexiona sobre la representación pictórica de la sociedad primitiva a partir de un ciclo de pinturas de Piero di Cosimo, pintor singular del Quattrocento, personaje extravagante, misántropo, apasionado del mundo vegetal y de los animales (algo incomprensible en pleno desarrollo del humanismo) a los que atribuía un alma, y acusado por su biógrafo, Vasari, de neurótico con tendencias "animalitaristas" (Panofsky 1972: 66).

[13] El incipiente racionalismo renacentista vino acompañado de un entusiasmo irracional por la astrología; en general, ocultismo, alquimia, masonería, teosofía, filosofía oculta, magia natural, han sido el reverso de momentos racionalistas como el Iluminismo o el positivismo decimonónico. La figura de Francis Bacon, adalid de la ciencia moderna a la vez que masón, resume bien la ambigüedad de determinadas doctrinas racionalistas. Cf. al respecto Alexandre Koyré, *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán* (Akal, 1981) y Frances A. Yates, *El iluminismo rosacruz* (FCE, 1981).

[14] Según el ya citado Connolly, Nietzsche, al que dedica la mitad de un capítulo de su libro, es un filósofo de entrelazamientos múltiples para quien el Yo es una estructura compleja, constituida por multitud de pulsiones interactuantes. Su filosofía sugiere una revisión importante de las explicaciones tradicionales sobre nociones como agencia humana, autonomía y conciencia, y además examina las

lo dionisíaco frente a lo apolíneo, o más que elección, la constatación de que las oscuras pulsiones dionisiacas siempre terminan por salir a la superficie y que lo apolíneo tiene su lado siniestro: ¿qué hay más espeluznante que el castigo que Apolo le inflige a la ingenua arrogancia del sátiro Marsias y que el ya viejo Tiziano retrató como una escena de horror primitivo?[15]

5. El sonido de los animales salvajes

El caballo y el gaucho es una colección de textos breves sin título ni numeración publicada en 2016 y escrita, según consta al pie del último de los 144 textos que la componen, entre 2008 y 2015. Se trata por lo tanto de una escritura que, al cubrir las dos primeras décadas del milenio, matiza la tradición previa de textos sobre animales y, en cierta medida voluntaria e involuntaria (ya que al menos tres de los textos, de acuerdo con las notas, provienen de sueños del autor), incorpora algunas de las cuestiones animales que desde la teoría y la ficción se han destacado ya en torno a los años de composición.[16]

El título, del que algo comentamos, remite engañosamente al género gauchesco (ya abordado por él en su *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*) si bien nada de eso, como no sea para destacarlo por ausencia, tiene lugar en estas páginas. El caballo del título antecede al hombre, en una intención clara que se verá desarrollada en dos textos importantes del libro: el *20 (p. 38) y el *42 (p. 84).[17]

Los temas son de índole muy libre y diversa, acaso producto de su escritura a lo largo de siete años y de algún *procédé* no explicitado, pero se pueden destacar algunos que contribuyen a crear cierto clima y cierto estado de ánimo que le confieren unidad y carácter como obra: la ya comentada tendencia a lo primitivo en personajes que viven en cuevas, practican la poligamia, fundan ciudades, luchan contra niños salvajes montados en perros gigantes, carecen de lenguaje o caminan en cuatro patas… y conviven con los animales. Lo animal y lo humano interactúan

teorías que postulan una predilección por el dominio humano (Connolly 2023: 99 -100). A partir de su filosofía propone Connolly oponer un humanismo entrelazado frente al preciosismo del humanismo clásico (67). Blumenberg (2004: 45), por su parte, explica la afinidad de Nietzsche con el mito debido a que la premisa de verdad se le ha vuelto problemática, actitud que nos puede dar una pista acerca de la elección estética por un pasado anterior a la Historia.

[15] Cf. Kenneth Clarke, "The Artist Grows Old", *Moments of Vision,* New York, Harper & Row, 1981.

[16] De dos de ellos (*53, *103) dice que soñó solo la primera frase, lo que permite suponer un desarrollo a la manera surrealista. Cf. Alexandrian, *Le Surréalisme et le rêve* (Gallimard, 1974). Por otro lado, reiteramos la atmósfera onírica que empapa las variaciones de *¿Qué hacer?*

[17] Los textos, como aclaré, no llevan títulos o numeración interna y están apenas separados por espacio y asterisco, de modo que para remitir a ellos ofrecemos el número de texto precedido de asterisco, a la manera de los casos hipotéticos en lingüística, y seguido por el número de página en el que inician.

de formas más o menos complejas pero no tienden a mezclarse en el sentido de las metamorfosis ducassianas o del devenir animal festejado por Deleuze y Guattari; tan solo un texto, cerca del final (*139, p. 257), presenta el caso de los eunucos de una corte convertidos en cerdos por el mago del rey (es decir, el sentido clásico de la metamorfosis como castigo y no como liberación). Fuera de eso, en general "los sonidos de los animales salvajes [son] el fondo de la escena" (p. 66) y acompañan con su presencia las variadas tramas.

> Me recuesto en una nube y desde ahí miro cómo el mundo se vuelve vaporoso, aunque solo para mí, porque el mundo está casi tal como lo dejé: un perro ladra; un mono se come una banana amarronada; cae una hoja; una abeja juntó tanto polen que casi no puede volar (Katchadjian, 98: 181).

Un mundo en el que distintas instancias humanas de civilización conviven con la naturaleza e interactúan con ella y al que cabría aplicarle la distinción teológica *ante legem, sub legem* y *sub gratia* (Panofsky 55), aquí no sucesivas sino mezcladas. El mundo animal, sin embargo, no necesita del humano para tener existencia propia, si bien suele aparecer en términos dialécticos casi siempre con un saldo positivo para los animales y negativo para los humanos. Hay una línea delgada que recorre estas páginas y es la del problema de la adaptación, problema que sufren algunos narradores (notablemente, en el texto *14 –p. 29– y en el *140 –p. 261–) pero que parece inexistente para los muchos animales que desfilan por estas páginas: la paloma que dibuja un lápiz, los castores que fabrican sucesivas represas con huesos de sucesivos reyes, los renos (acaso recuerdo de los de Di Benedetto),[18] topos, murciélagos, coyotes, jabalíes o escarabajos con sus bolas de estiércol, todos representados en su mundo propio ajeno a las vicisitudes humanas. Su presencia es afirmativa y bastante más desinhibida que la de los acomplejados humanos. En términos darwinianos, la relación parece invertida: los humanos, de los que cabría pensar que han culminado el ciclo evolutivo, sufren o manifiestan problemas de adaptación inexistentes en los animales. Y, cuando estos últimos hablan, tienen un efecto aún más desestabilizador para la conciencia humana:

> Estoy […] a varios kilómetros de mi casa, en una cabaña solitaria. Vine a leer y a pensar, pero ayer, al toparme con el bosquecillo, me sentí perdido. Es que me hablaron los árboles, los insectos, los animalitos… Y lo primero que los animalitos me preguntaron fue: "¿Te comerías a alguno de nosotros?". Yo no respondí nada, solo escuché lo que ellos me decían y, luego de veinte minutos, volví a mi cabaña, donde no pude comer ni dormir debido a la perturbación (Katchadjian: 197-8).

[18] Antonio Di Benedetto, "Onagros y hombre con renos", *Absurdos,* Barcelona, Pomaire, 1978.

El narrador de este texto, que asume que podría comer un ser humano pero no responde a la pregunta sobre si comería animales, tiene un discurso titubeante, contradictorio, frente a "la voz clara y varonil" de los árboles, la voz ronca de los escarabajos, los chillidos de las arañas y el parloteo de las ardillas (198).

El sentido evidente de cada texto muchas veces se potencia en la macrolectura de los otros textos. La ausencia de una línea de sentido cronológica y sucesiva genera un efecto de lectura simultáneo, a la manera de la lectura de mitos, en el que los juegos de reflejo e inversión resultan subyacentes, del mismo modo que cada texto puede encerrar dos o más historias casi sin conexión entre sí. Así, frente al habla animal tenemos seres humanos sin lenguaje (p. 132), "bestiales" en un sentido negativo que no podría aplicársele a los animales de este libro. En contraposición, un narrador admitirá sentirse inferior al lobo enfermo al que ha golpeado:

> No soy un ser superior, y digo esto en un sentido específico, muy específico, casi triste. […] Soy un ser claramente inferior a los lobos, una bola de trapo, un acontecimiento de la antigüedad. Me duermo, me caigo y me quedo sin nada (*14 : 29-30).

Otro narrador (o el mismo, ya que el tono de los narradores en primera persona mantiene cierta unidad en su aparente franqueza de carácter autoficcional) explica por qué los animales le hablan:

> En el camino podría cruzarme con seres queridos. Y en el bosquecillo podría dialogar con los animales. Los animales, a mí, me hablan, porque saben que no les voy a hacer nada, que me dedico a la lucha mental y a explorar mi debilidad (*110 : 207).

"El problema era yo", concluye cerca del final de la colección otro narrador que mira la sociedad humana sintiéndose ajeno a ella (*140, p. 261). Es decir que la fantasía romántico-decadente que considera al reino animal como un repositorio de formas disponibles para reemplazar al Yo agobiado de sí mismo ha sido superada. En estos textos el interés parece recaer más bien en la comunicación y la convivencia entre humanos y animales. En muchos de los textos en primera persona el narrador se enfrenta a algún dilema con animales que lo obliga a un examen muy crítico de sí mismo, en el que se revela inferior, culposo, débil. Volviendo al texto *20, allí el narrador expone la teoría de Dodds (que sigue en esto a Freud) sobre el fondo irracional que nos gobierna, que debe ser asumido e incluido en algún proceso controlado a fin de evitar desastres. Este proceso puede ser provisto por la literatura, la música y el arte (no la política ni la ciencia), y es allí donde Dodds utiliza una imagen que resulta una de las claves de interpretación del libro de Katchadjian: hay que "tratar de entender al caballo que nos lleva en lugar de hacer de cuenta que no hay ningún

caballo" (Katchadjian 2016: 38). La literatura es el jinete de este caballo. Pero la pregunta importante para él es "¿cuál es el caballo que nos toca?":

> No se sabe, hay que tratar de ir conociéndolo. El proceso es individual y social a la vez. Y lo mismo el caballo; es único y nuestro y a la vez es de todos. Pero no es tan claro, porque también se podría decir que el caballo se va materializando a medida que cabalgamos. En ese caso, lo mejor será cabalgar con pasión para que el caballo no nos quede transparente o sin huesos. […] La cuestión, quizá, es el compromiso con la visibilización del caballo. Esa es la literatura comprometida y la que me interesa: la literatura comprometida con la visibilización del caballo (Katchadjian, 2016: 39).

La metáfora (o alegoría, más bien) inicial de Dodds, que compara el fondo irracional humano a un caballo, termina desplazándose en Katchadjian hasta equiparar lo irracional con lo animal al darle al caballo una densidad tematizada en el mismo fragmento ("el caballo se va materializando") y así establecer en un primer plano la relación de lo humano con lo animal. Sin perder de vista que está hablando de "lo irracional" en su relación con "la literatura" (una relación que atañe a lo individual y a lo social),[19] cobra protagonismo también la relación humano-animal, un compromiso de comprensión y visibilización que aclara así el ya aludido título y que veremos desarrollarse en varios de los textos sobre animales, o bien en aquellos otros en los que lo irracional, lo primitivo o lo salvaje en los humanos contrasta implícita o explícitamente con las agencias animales.

El otro texto al que quisiera referirme, el *42, es una especie de amalgama de la teoría de los mundos posibles y el eterno retorno, es decir, Leibniz y Nietzsche, dos filósofos importantes para pensar lo animal. La filosofía de Leibniz porque disuelve la distinción entre razón e irracionalidad como criterio de evaluación: la doctrina leibniziana del continuo ("todo es lleno en la realidad") propone una transición gradual entre las cosas que anula los términos opositivos (White 1985: 137). La de Nietzsche porque, como ya hemos apuntado, pone en duda criterios esencialistas o metafísicos que dan preeminencia al ser humano por sobre el resto de lo existente.[20] "Me fue revelado lo siguiente: el mundo en el que vivimos es uno más de una serie de mundos por los que ya pasamos y vamos a pasar" (*42, p. 84), a lo que sigue una

[19] Lo individual y lo social no solo define muchas formas de vida animal sino que también es el arco que tensa las diversas representaciones de las utopías. Cf. Rüdiger Safranski, *Ser único* (Tusquets, 2022) y el capítulo V, sobre la política del enjambre, en el ya citado libro de Connolly. Para utopía, se puede consultar el nº 30 de *Cuadernos LIRICO.*

[20] Según su traductor al francés, Patrick Wotling, es un error extendido atribuir a Nietzsche una crítica de la metafísica, cuando lo correcto sería hablar de un ataque al idealismo en cuanto sistema dualista, típico del sistema de pensamiento de los prejuicios de los filósofos que, entre otras cosas, permitieron justificar la inferioridad de los animales. La fórmula nietzscheana "humano, demasiado humano", alude

teoría al uso de la transmigración. Al final del texto, el narrador aclara que dicha revelación le fue dada con el nombre de "Caballo de bosta", "lo que probablemente quiere decir que somos un caballo que se forma con lo mismo que el caballo deja atrás" (p. 87). Aquí la aparición de la imagen del caballo es abrupta y cierra de forma aparentemente inconexa la reflexión sobre pasado y futuro como mundos equivalentes al nuestro, con posibles narrativos que pueden ir variando (algo que, en definitiva, proponía Leibniz con la imponente imagen de la pirámide infinita al final de su *Théodicée*) pero visto siempre desde la perspectiva de los humanos. Este "caballo de bosta" incoherente es otra imagen animal (y del mismo animal, además, o sea un animal domesticado a diferencia del resto del bestiario de este libro) que se asocia con lo humano. Pero en este caso el caballo no representa un aspecto de lo humano (lo irracional) sino al propio humano en su materialidad: para el narrador de este texto, los humanos somos la imagen o doble de un caballo pero hecha con los excrementos de ese caballo; vale decir, podemos aspirar a un lejano parecido pero somos muy inferiores al caballo, apenas lo que él elimina de su cuerpo. Esta inversión del imaginario tradicional, además de negar la jerarquía de nuestro mundo *hic et nunc,* pone al humano en un nivel material bajo (lo más bajo: el detrito, el despojo) y parece, por obra de la misma operación, dotar de cierta espiritualidad o más bien de un aura al animal, sin hacerlo explícito y sin caer en un dualismo a la inversa.

6. Conclusión

La literatura argentina, como la literatura latinoamericana a la que pertenece, ofrece diversas perspectivas de la relación del ser humano con el animal. El siglo XIX suele recurrir todavía al rígido expediente de lo alegórico, como en el caso de la emblemática narración *El matadero*; más ocasionalmente a la metamorfosis, según se puede apreciar en un relato como "Marta Riquelme" de Guillermo Enrique Hudson, sorprendente mito etiológico inscripto en la dura realidad de las mujeres blancas raptadas por los indios. En el acercamiento alegórico es más evidente el uso de lo animal como espejo crítico de lo humano, mientras que en el metamórfico se suele operar un desmontaje de la supuestamente implícita jerarquía humana. El siglo XX continúa parte de esta tradición, a la que agrega los procedimientos vanguardistas que encontramos sobre todo resumidos la obra de César Aira, obra de entresiglos que a su vez recoge tratamientos destacables de lo animal en el siglo

precisamente a la tentativa de desembarazarse de todo prejuicio *a favor* del hombre, de la seguridad superficial e ingenua de sus evaluaciones, y volverse "casi no humano" para saber lo que es lo humano (Nietzsche, 2019: 466 n.42, 473 n.77).

XX como la obra de Silvina Ocampo, la uruguaya Marosa di Giorio o el maestro y mentor de Aira, Osvaldo Lamborghini. La obra de Pablo Katchadjian continúa desde los procedimientos vanguardistas algunos aspectos de la obra aireana, y retoma asimismo el tema de lo animal para darle un giro novedoso.

En el mundo (o los mundos, de acuerdo a lo último expuesto) presentado en *El caballo y el gaucho* destacan las presencias animales en un marco fluctuante, no precisamente de *peacable kingdoms* a lo Edward Hicks, pero sí de elementos arcaicos, primitivos o incluso salvajes que dotan de naturalidad el intercambio fluido, no subrayado como extraordinario, entre la sociedad humana y la animal. Más que el sociocentrismo del que habla Connolly, se presentan aquí sociedades humanas en conflicto, en descomposición o en busca de algún tipo de composición sin que lleguen a exhibir o justificar jerarquía alguna sobre la naturaleza, o muchas veces, incluso, a sentirse por debajo de ella. Algo parecido, quizá, a lo que Jane Bennett (2025, 103) llamaría un *heteroverso*: elementos heterogéneos que confluyen o se influyen recíprocamente sin llegar a conformar un todo unificado o autosuficiente; una diversidad que vuelve absurda la idea de orden jerárquico. La ausencia de numeración de los textos, su aspiración a la simultaneidad, es una clara demostración estructural de ello.

A su vez, la búsqueda de equilibrio con la mirada puesta atrás parece aludir, a mi juicio, a un fenómeno de crisis cultural comentado por Hayden White en los ensayos que dedica a lo irracional y a lo salvaje en la historia occidental (White 1985: 172): en tiempos de colapso cultural, la gente siente la necesidad de retornar a formas de vida más sencillas (de ahí la moda actual de Thoreau y su experiencia en la cabaña que, por cierto, duró muy poco) y de remodelar desde cero la humanidad. En una realidad global cada vez más lúgubre y opresiva, las formas de sublimación para esto buscan construir o reconstruir un mundo de relaciones equitativas en todos sus niveles. Un mundo que, por añadidura, se abre a lo poético de manera mucho más evidente que el prosaísmo contemporáneo, un mundo donde existe todavía el aura, lo numinoso, lo milagroso y lo excepcional. Quizá, parafraseando a Vico, el nivel de barbarie exhibido en este libro es menos inhumano que la sofisticada barbarie de una civilización tecnológicamente avanzada pero moralmente putrefacta, algo que se nos sugiere a través de la compleja y quizá no demasiado clara imagen del "caballo de bosta". Más allá del uso hasta cierto punto protético que las vanguardias pudieron hacer de lo animal –o de lo primitivo (Foster, 2006: 1-56)–, el libro de Pablo Katchadjian propone, dentro de una escritura vinculada al vanguardismo, otro "uso" de lo animal, quizá precisamente un "desuso", que presenta en un entramado de varios sistemas conectados (ese pasado anterior a que se fragüe la idea del hombre como rey de la naturaleza propugnada por *De natura deorum* de Cicerón y clave del

humanismo como ruina del planeta –Jonas, 1963: 243-6–) y que son tanto expresión de una creatividad individual como signo de los tiempos.

Bibliografía

Bennett, Jane (2025). *La naturaleza de Thoreau. Ética, política y lo salvaje*. Buenos Aires, Interferencias.

Bersani, Leo (1984). "Desire and Metamorphosis", in *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature*. New York, Columbia UP, pp. 189-215.

Blumenberg, Hans (2004). *El mito y el concepto de realidad.* Barcelona, Herder.

Connolly, William E. (2023). *Frente a lo planetario. Humanismo entrelazado y política del enjambre*. Buenos Aires, Interferencias.

Davis, J. C. (1981) *Utopía and the Ideal Society.* A *Study of English utopian writing. 1516-1700*. Cambridge UP.

Dodds, E.R. (1951). *The Greeks and the Irrational.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Douglass Leyburn, Ellen (1969). "Animal Stories". En *Satiric Allegory: Mirror of Man.* Hamden, Archon, pp. 57-70.

Ferrando, Monica (2023). *El reino errante. La Arcadia como paradigma político.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Fontenay, Elisabeth de (1998). *Le Silence des bêtes*. *La philosophie à l'épreuve de l'animalité.* Paris, Fayard.

Foster, Hal (2006). "Primitive Scenes" . En *Prosthetic Gods.* Cambridge & London, The MIT Press, pp. 3-52.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica.* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London, Duke UP.

Hadot, Pierre (2004). *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature.* Paris, Gallimard.

Jonas, Hans (1963). *The Gnostic Religion. The message of the alien God and the beginnings of Christianity*. Boston, Beacon Press.

Katchadjian, Pablo (2016). *El caballo y el gaucho.* Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Lévi-Strauss, Claude (1964). *El pensamiento salvaje.* Buenos Aires, FCE.

Massey, Irving (1976). *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Nietzsche, Friedrich (2019). *Humain, trop humain I.* Traduction inédite, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index de Patrick Wotling. Paris, Flammarion.

Saavedra Galindo, Alexandra (2018). "Retóricas de la invención literaria: *El Aleph engordado* de Pablo Katchadjian", *Revista chilena de literatura,* Abril 2018, nº 97, pp. 269-295.

Panofsky, Erwin (1972). "The Early History of Man in Two Cycles of Painting by Piero di Cosimo", in *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, Harper & Row, pp.33-67.

White, Hayden (1985). "The Irrational and the Problem of Historical Knowledge in the Enlightenment". En *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, pp. 135-149.

White, Hayden (1985). "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea" . En *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, pp. 150-182.

Yelin, Julieta (2020). *Biopoéticas para una biopolítica. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh, Latin America Resarch Commons.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 111-128

Un nudo en la garganta. Lenguaje, cuerpo y saber estético en la obra de Jonathas de Andrade (Pabellón Brasil, 59º Biennale di Venezia, 2022)

A lump in one's Throat. Language, Body and Aesthetic Knowledge in the Work of Jonathas de Andrade (Brazilian Pavilion, 59th Venice Biennale, 2022)

FECHA DE ENVÍO 18/11/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 19/12/2025

Luz Horne
Universidad de San Andrés - CONICET, Buenos Aires

Resumen:

Este ensayo sostiene que la exhibición de Jonathas de Andrade Com o coração saindo pela boca (Pabellón Brasileño, 59º Bienal de Venecia, 2022) cuestiona el aparato epistemológico moderno como herramienta para abordar el antropoceno. Mediante expresiones del lenguaje popular que enlazan cuerpo y palabra y desplazan la instalación hacia la poesía, la obra sugiere que el nuevo régimen climático solo puede nombrarse con el cuerpo y sus funciones sensoriales primarias: latir, respirar, tocar, gustar, oler, mirar y oír. La instalación y el video Nó na garganta proponen un saber –una "epistemo-estética"– en continuidad con el cuerpo y con el planeta.

Palabras clave:

Arte brasileño contemporáneo; Humanidades ambientales; Arte y Antropoceno: Epistemología y estética; Bienal de Venecia; Jonathas de Andrade.

Abstract:

This essay argues that Jonathas de Andrade's exhibition Com o coração saindo pela boca (Brazilian Pavilion, 59th Venice Biennale, 2022) challenges the modern epistemological apparatus as a tool for addressing the Anthropocene. Through expressions drawn from popular language that link body and word and shift the installation toward poetry, the work suggests that the new climatic regime can be named only through the body and its functions: beating, breathing, touching, tasting, smelling, seeing, and hearing. The installation and the video Nó na garganta propose a form of knowledge –an "epistemo-aesthetic"– inseparable from the body and the planet.

Key words:

Contemporary Brazilian Art; Environmental Humanities; Art and Anthropocene; Aesthetics and Epistemology; Venice Biennale; Jonathas de Andrade.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Con el corazón saliendo por la boca

El proyecto para el pabellón de Brasil en la Bienal de Venecia de 2022, encargado al artista alagoano Jonathas de Andrade y con curaduría del italiano Jacopo Crivelli Visconti, parte de una colección de más de 250 expresiones del lenguaje popular que toman partes del cuerpo: "agua na boca"(agua en la boca); "abraçar o mundo com as pernas"(abrazar el mundo con las piernas); "sangue quente" ("sangre caliente"); "na ponta da língua"("en la punta de la lengua"); "piscar de olhos"("en un abrir y cerrar de ojos"); "cu do mundo"("en el culo del mundo"); "entra por um ouvido e sai pelo outro" ("entra por un oído y sale por el otro"); entre muchas otras. La muestra se estructura a partir de una lectura literal de las expresiones, de las que surgen diferentes esculturas, obras fotográficas y una video-instalación llamada "Nó na garganta" ("Nudo en la garganta"). Aparte, se colocaron carteles en las paredes de las salas con las expresiones escritas y pequeños textos que las definen, formando una suerte de instalación independiente que podría leerse como un gran poema o un libro de poesía –acaso concreta– puesto en la pared. Se trata de algo que lleva la obra de arte visual hacia fuera de sus límites para darle un estatus que es también literario.

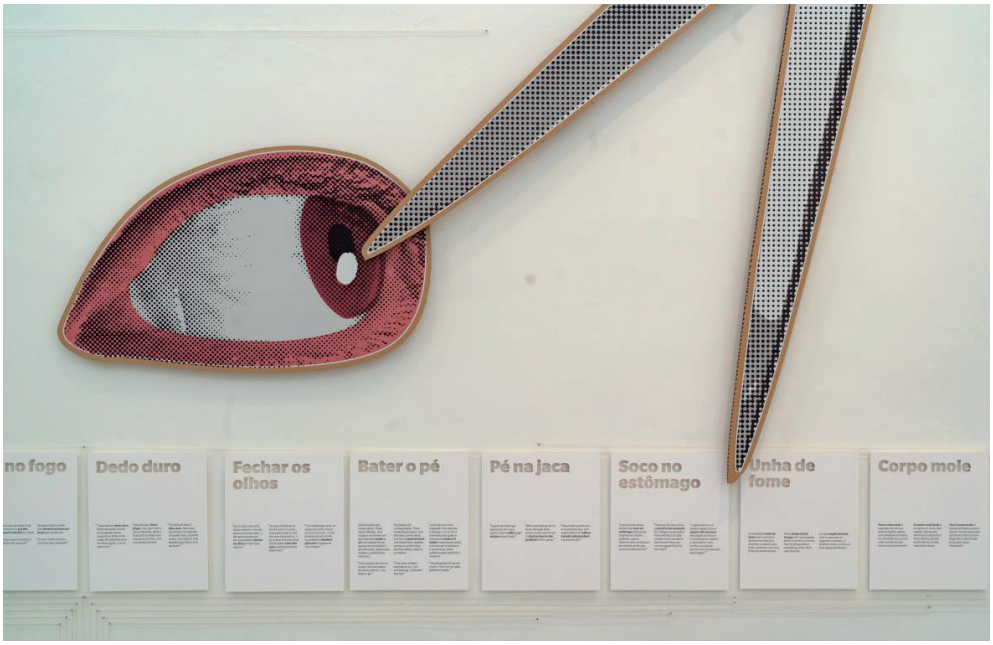

Imagen 1. Jonathas de Andrade. *Nó na Garganta* (*A Lump in One's Throat*), 2022
Video, 38min, HD – Imágenes cedidas gentilmente por el artista.

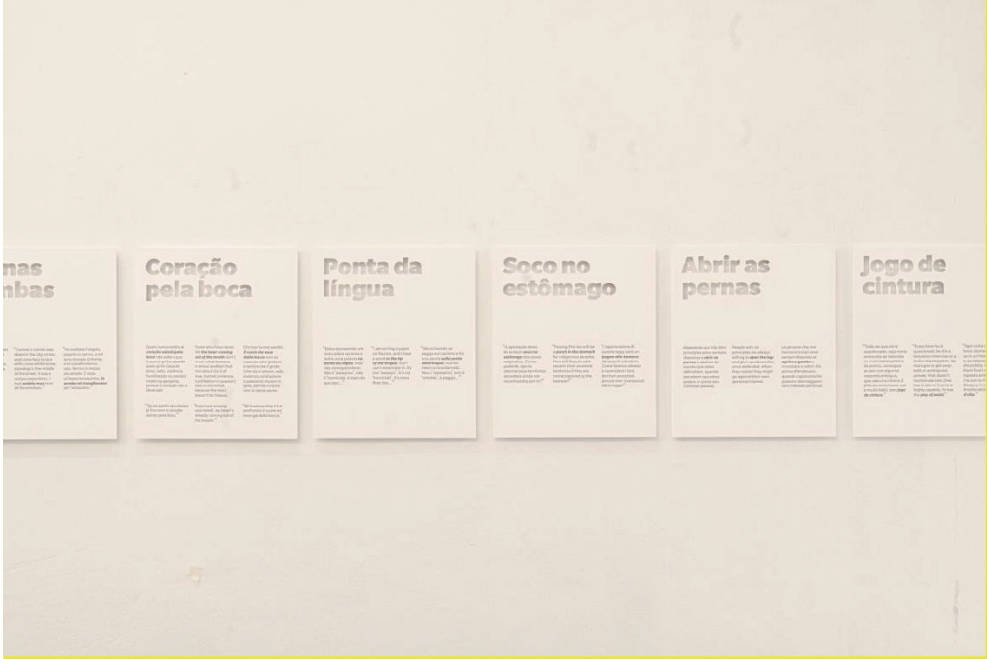

Imagen 2. Jonathas de Andrade. *Com o coração saindo pela boca* (*With the Heart Coming Out of the Mouth*), 2022 – Exhibition for Brazilian Pavilion - International Art Exhibition, 59º Venice Biennale.– Imágenes cedidas gentilmente por el artista.

Según el artista, cuando comenzó a pensar en las expresiones se dio cuenta de que tomadas literalmente, su denominador común era que hablaban de partes de cuerpos desmembrados puestos en situaciones absurdas; un aspecto surrealista que conversaba con lo absurdo del presente: **"**As expressões falam de uma certa atmosfera do Brasil do momento, falam de uma certa atmosfera do mundo do momento" ("Las expresiones hablan de una cierta atmósfera del Brasil del momento, hablan de una cierta atmósfera *del mundo* del momento") (Bienal de São Paulo, 2022). La expresión elegida para el título de la instalación en su conjunto es "Com o coração saindo pela boca" (que en español toma un sentido más espiritual al traducirse por "Con el alma en la boca"). Al explicar su significado, Jonathas nos dice: "uma emoção de estar diante de uma iminência de algo muito grave ou terrível que vai acontecer"("una emoción de estar delante de una inminencia de algo muy grave o terrible que va a ocurrir") (Bienal de São Paulo, 2022).

La instalación en su conjunto parece preguntarse cómo nombrar esta gravedad, esta catástrofe que todo el tiempo nos está por ocurrir, que contamina la atmósfera de

Brasil y del mundo –o de Brasil como metonimia del mundo–, y que toma diversas formas y se modula como alarma ecológica, social, política, sanitaria, económica o cultural, pero siempre alterando la atmósfera, ensuciando el aire. También podríamos decir que la instalación se pregunta cómo darle forma a una emoción muy fuerte, a un estado afectivo que dé cuenta de algo que parece no terminar de llegar nunca, dejándonos a la espera, en estado de suspensión o de inminencia. Es decir, con el corazón saliendo por la boca. Se trata, por lo tanto, de una pregunta no solo por el antropoceno, capitaloceno o nuevo régimen climático, –según cómo queramos nombrarlo– sino también por nuestro propio aparato conceptual y epistemológico con el que nos relacionamos con el mundo. Es por eso que la obra gira en torno al lenguaje y parece preguntarse –y quedarse en ese estado de suspensión que implica el preguntar– sobre la posibilidad de encontrar alguna palabra que aluda a eso que parece estar constantemente llegando pero que –cuando entramos a la exhibición y vemos las obras– advertimos ya ha llegado hace rato; eso que –aunque somos testigos, partícipes o víctimas de esta catástrofe en sus diversas formas diariamente– parece entrarnos por un oído y salirnos por el otro, tal como se entra a la exhibición de la Bienal y se sale de ella: por un oído gigante. La exhibición afirma que hay algo que evidentemente no estamos llegando a entender y a poder formular del modo en el que solíamos hacerlo, y se pregunta insistentemente por el modo de nombrar, activar o intervenir sobre eso que es tan fuerte que nos grita en el oído y que, sin embargo, no terminamos de escuchar.

No solo en esta exhibición sino en la toda la obra de Jonathas de Andrade tomada en su conjunto, el ensamblaje, el contacto, la relación o el acoplamiento de los cuerpos humanos y no humanos es –como ya han señalado otros críticos (Garramuño, 2022; Chong Cuy, 2019)– un tema recurrente. Sin embargo, en este ensayo busco correr el foco desde esa relación entre cuerpos hacia algo aún más específico; o más bien enfocar el modo en el que los cuerpos se relacionan no solo entre sí, sino también con el lenguaje.

Así, me propongo analizar la exhibición del pabellón brasileño de la Bienal de Venecia de 2022 como parte de un proyecto más amplio en el que investigo el lugar y la importancia del saber sensible, estético –considerando la etimología de la palabra *aisthesis*: 'facultad de percepción los sentidos, sensibilidad'– en un proceso de desantropocentrización del saber y de mutación de la estructura de la epistemología moderna occidental desde la perspectiva teórica que ofrecen las humanidades ambientales y los posthumanismos filosóficos. Partiendo de la hipótesis de que el nuevo régimen climático ha producido una redefinición en los conceptos de humanidad y naturaleza y un cambio en la estructura de la subjetividad moderna, centrada en la racionalidad, sostengo que la instalación de Jonathas de Andrade cuestiona el esta-

Imagen 3. Jonathas de Andrade. *Com o coração saindo pela boca* (*With the Heart Coming Out of the Mouth*), 2022 – Exhibition for Brazilian Pavilion - International Art Exhibition, 59º Venice Biennale.– Imágenes cedidas gentilmente por el artista.

tuto del lenguaje como una marca distintiva de la subjetividad humana y como algo puramente racional y simbólico. En mi lectura, propongo que lenguaje y cuerpo se complementan y se muestran en continuidad. De esta manera, la atención a lo corporal, a los sentidos y al placer estético como sitios de descentramiento de lo humano se vuelve una herramienta crítica para pensar las relaciones entre epistemología y estética y para nombrar los problemas del presente contemporáneo de una manera desantropocentrizada. Con este foco, no se trata de romantizar o positivizar lo sensible ni tampoco de proponer una autonomía de lo estético, sino que más bien se busca evidenciar el fracaso o la insuficiencia del logos –entendido en su doble acepción de "discurso" y "razón"– y la necesidad de fundar una epistemología de lo sensible –o lo que he llamado una "epistemo-estética"– y un nuevo tipo de universalismo o cosmopolítica que, lejos de lo conceptual, lo étnico o lo cultural, se articule a partir de lo sensible, lo material, lo corporal o lo vivo.

En este sentido, la lectura que propongo de la instalación se inserta dentro del marco de la propuesta curatorial de Cecilia Alemani para la Bienal en su conjunto.

Con el título, *La leche de los sueños*, tomado de un libro de la pintora surrealista Leonora Carrington de nombre casi idéntico (Leche del sueño, 2013) la propuesta enfatiza una dimensión onírica e inconsciente de lo subjetivo en la que prevalecen figuras como la metamorfosis, la porosidad interespecie, la transformación, la imaginación y la fluidez, para pensar en la redefinición de lo humano ante la catástrofe ambiental, política y sanitaria del mundo contemporáneo. Las preguntas que guían la línea curatorial buscan responder con el arte mismo frente a la perplejidad que implica la amenaza a la vida en la tierra:

> The questions that kept emerging from these dialogues [with artists] seem to capture this moment in history when the very survival of the species is threatened, but also to sum up many other inquiries that pervade the sciences, arts, and myths of our time. How is the definition of the human changing? What constitutes life, and what differentiates plant and animal, human and non-human? What are our responsibilities towards the planet, other people, and other life forms? And what would life look like without us? (Alemani, 2022: s.p.).

La instalación "Com o coração saindo pela boca" se dirige a estos problemas y los encara desde varios focos, pero siempre dando cuenta del resquebrajamiento del aparato epistemológico que hemos heredado de la modernidad y de las dificultades de seguir utilizando las mismas metodologías y particiones con las que contamos hasta ahora para relacionarnos con el mundo o con las especies no humanas; es decir, con todo aquello que antes englobábamos en la idea de naturaleza pero que, como hemos visto, nos resulta ya imposible abstraer de ese modo. La oposición entre naturaleza y cultura conlleva un dualismo que extirpa la porción corporal de lo humano y la deja del lado del cogito o de la cultura. La exhibición de Jonathas de Andrade, entonces, responde a la línea propuesta por Alemani ya que nos dice que hay algo del presente –de esta atmósfera enrarecida y grave del presente mundial– que solo se puede decir con el cuerpo; con un cuerpo desmembrado y parcial que nos lleva a lo más primario, a los sentidos y a las funciones vitales: latir, respirar, tocar, gustar, oler, mirar, oír. La interpretación literal de las expresiones que propone la obra transmite –acaso en una nueva relectura del surrealismo– la sensación física más que su sentido figurado y, por lo tanto, nos habla de la necesidad de apoyarnos en un tipo de saber que vaya más allá de lo simbólico; más allá de la razón y de una idea de sujeto moderno y soberano de sí.

2. Un nudo en la garganta

El inicio de la modernidad filosófica, situado en el quiebre epistemológico cartesiano (*res extensa* y *res pensante*), llevó a sostener por largos siglos que la naturaleza humana y la vida en sociedad podían encajar en categorías completamente racionales. El cuerpo quedó excluido de la definición de sujeto de conocimiento y los sentidos pasaron a ser considerados como una fuente de confusión y de engaño (Toulmin, 1992; Latour, 2017). Por supuesto, la historia de la filosofía desde el s. XVII ha producido diferentes visiones alternativas al dualismo filosófico de la modernidad, pero la relación con lo corporal y con lo viviente en el mundo occidental sigue regida por esa fractura epistémica. Es decir, a pesar de que la esfera estética siempre tuvo un lugar de mediación y fue considerada como un sitio de distinción y privilegio dentro del campo cultural occidental, su autoridad ocupó y sigue aún ocupando, un lugar relegado respecto a la razón científica (Stengers, 2000; Viveiros de Castro, 2013). Ya en los años noventa del siglo pasado, Michel Serres encontraba el núcleo de la crisis ecológica en nuestro modo de relacionarnos con el mundo y sugería una reformulación de este vínculo a través de un nuevo "contrato natural" (Serres, 2004) que desmontara el dualismo moderno.

De diferentes modos y con diferentes matices, muchos pensadores contemporáneos (Bruno Latour, T. J. Demos, Eduardo Viveiros de Castro, Isabelle Stengers, Jane Bennet, Rosi Braidotti, Donna Haraway, Davi Kopenawa, Vinciane Despret, Deborah Danovski, Ailton Krenak, Emanuele Coccia, Mary Louise Pratt, entre otros) nos dicen que el correlato de la separación entre razón y sentidos o naturaleza y cultura es una relación con el mundo basada en el instrumentalismo, la propiedad, la extracción y la guerra; una relación en la que la agencia humana se sobreanima y el mundo material y corporal –y junto a él la larga lista de aquellos que son considerados como no-humanos: animales, plantas, humanos no blancos y mujeres– se desanima y queda simplemente como un recurso. Se trata, por lo tanto, de una epistemología también colonial, racista, extractivista y patriarcal que, si bien ha sido base de lo que Susan Buck-Morss (2000) identifica como el sueño utópico del s. XX–es decir, el sueño de que la modernidad industrial traería aparejado la democratización y la felicidad– se ha vuelto, a pesar de sus innegables logros asociados con el progreso, con la tecnología y con la ampliación de derechos humanos, una pesadilla y una amenaza a la vida.

En este sentido, la crisis que vivimos nos habla no solo de un fracaso de las promesas de la modernidad, sino de la insuficiencia de la epistemología moderna occidental para entender el vínculo de lo humano con lo no-humano y, por lo tanto, para sostener la separación entre ciencias y humanidades. Sin embargo, es en esta misma

imposibilidad de separar los saberes y las disciplinas en donde podemos encontrar la posibilidad de un viraje epistemológico. Es decir, la alteración ontológica de la relación de la humanidad con el mundo que surge a partir del nuevo régimen climático (Latour, 2017:25), no solo revela una visión de la historia como catástrofe, sino que implica también una basculación en la línea que divide humanidad y naturaleza, o razón y sentidos y, por lo tanto, abre una posibilidad de volver a barajar las jerarquías en el esquema de producción del conocimiento para reordenar el aparato conceptual.

La expresión "Nó na garganta" ("Nudo en la garganta") que da título a la videoinstalación de 38 minutos de duración y que forma parte de la exhibición del pabellón brasileño, nos habla justamente de esta imposibilidad de decir –al menos de la manera en la que supimos decir hasta ahora– algo de lo que caracteriza al clima del presente. Cuando tenemos un nudo en la garganta es porque las palabras se quedan encerradas, la voz se apiña y queda una presencia no dicha, asfixiándonos por dentro, impidiendo la respiración, la deglución, haciéndonos sentir anudados. Según la RAE, un "nudo en la garganta" es "un impedimento que se suele sentir en la garganta y que impide el tragar, el hablar y a veces el respirar"; "una aflicción o congoja que impide explicarse o hablar" (Real Academia Española, 2026: s.p.). El video propone una reflexión sobre diversos sentidos de la palabra "nudo" y de algo que se atora en la garganta, pero también de los anudamientos que se producen –acaso como modo de desanudar el lenguaje– entre personas humanas y diversas personas, fuerzas o agentes no humanos. Es decir, si bien da cuenta de que hay algo para lo que el lenguaje que recibimos como legado no alcanza o no sirve, también es desde el juego y los desplazamientos con el lenguaje mismo que se pueden producir otros anudamientos y, por lo tanto, otros significados.

El dispositivo en el que se basa el video es similar el que había propuesto en un video anterior: *O peixe* (2016). Allí, el artista contrató a un grupo de pescadores para escenificar un "ritual ficticio": una vez pescados, los pescadores debían abrazar a los peces y acompañarlos hasta que murieran.[1] La cámara acompaña este proceso y filma los cuerpos de peces y hombres en ese trance de pasaje entre la vida y la muerte. *Nó na garganta* filma el contacto físico entre un grupo de hombres y mujeres –trabajadores de un zoológico de Alagoas– y diferentes tipos de serpientes. La estructura narrativa del video es circular: una misma secuencia compuesta por cuatro partes que se repite y que en cada repetición varía sutilmente. En un primer movimiento un hombre solo o una mujer sola interactúa con una serpiente, estableciendo un contacto íntimo: la serpiente roza la piel de la persona y se desliza sobre el cuerpo humano,

[1] La expresión "ritual ficticio" es de Florencia Garramuño, quien analiza este video en profundidad (2022: 94).

Imagen 4. Jonathas de Andrade. *Com o coração saindo pela boca* (*With the Heart Coming Out of the Mouth*), 2022 – Exhibition for Brazilian Pavilion - International Art Exhibition, 59º Venice Biennale.– Imágenes cedidas gentilmente por el artista.

creando una suerte de coreografía, una danza peligrosa y sensual que la cámara sigue de cerca, con primeros planos y una imagen altamente estetizada. A pesar de parecer una situación riesgosa – algo que se enfatiza con el sonido: una música de suspenso y el ruido de la serpiente deslizándose y reptando por las diferentes superficies– los actores se prestan al juego y siguen lo que la serpiente propone. La cámara va acompañando a través de *close-ups* los movimientos de las diversas serpientes y el modo en el que ellas se inmiscuyen en los recovecos del cuerpo humano y en los que va acariciando las diferentes superficies de la piel: los pómulos, la boca, las piernas, los pechos de una mujer, el pelo, los pies, los hombros, el cuello, la garganta.

Imagen 4. Jonathas de Andrade. *Nó na Garganta* (*A Lump in One's Throat*), 2022 - Video, 38min, HD – Imágenes cedidas gentilmente por el artista.

Imagen 5. Jonathas de Andrade. *Nó na Garganta* (*A Lump in One's Throat*), 2022 - Video, 38min, HD – Imágenes cedidas gentilmente por el artista.

Imagen 6. Jonathas de Andrade. *Nó na Garganta* (*A Lump in One's Throat*), 2022 - Video, 38min, HD – Imágenes cedidas gentilmente por el artista.

Esta secuencia se interrumpe abruptamente para pasar a un segundo movimiento: la cámara se aproxima a diferentes partes del cuerpo humano relacionadas a los sentidos y a las sensaciones: ojos mirando, cuellos filmados en el momento en el que están tragando, el canal de la oreja y los oídos oyendo; bocas abiertas mostrando la lengua, las amígdalas, la campanita de la garganta flotando en su interior; las narinas respirando y oliendo; ombligos de diferentes formas y colores; manos, pies, axilas. Cuerpos parciales que dan vida a las expresiones que integran la instalación en su conjunto y que –de nuevo de modo abrupto– se interrumpen para dar paso a una tercera secuencia en la que vemos diferentes imágenes de archivo que muestran catástrofes ambientales: incendios forestales, tsunamis, enormes cantidades de plástico flotando en el océano, el desbarrancamiento de una ladera de montaña; un camión vaciando su carga en un vertedero de basura; la chimenea de una fábrica tirando humo al cielo del atardecer. Estas escenas se vuelven a cortar para mostrar una cuarta y última secuencia de primeros planos de animales –un jaguar, una lechuza, un mono, un cocodrilo, un tucán, un pájaro lleno de plumas– oliendo, mirando, escuchando, bostezando; es decir, haciendo gestos que los asocian con los que antes vimos de los humanos, que nos une en tanto especies a través de las funciones primarias del cuerpo: los sentidos.

Una vez terminada esta cuarta parte, la escena de la interacción con la serpiente – cada vez es otra persona y otra serpiente– se vuelve a repetir para dar paso a los siguientes movimientos. Luego de varios *loops*, el video finaliza con una escena única en la que vemos cómo una persona le aplica a otra un antídoto al veneno de serpiente. Sin embargo –y a pesar de cierta circularidad del daño: de los humanos hacia los animales, de los animales a los humanos– no parece haber antídoto para la destrucción de la tierra y el envenenamiento del aire: la atmósfera sigue contaminada.

Imagen 7. Jonathas de Andrade. *Com o coração saindo pela boca* (*With the Heart Coming Out of the Mouth*), 2022 – Exhibition for Brazilian Pavilion - International Art Exhibition, 59º Venice Biennale.– Imágenes cedidas gentilmente por el artista.

3. En la punta de la lengua

Quisiera volver, para tomar la dimensión no solo de la imagen sino lingüística del problema, a aquello que no se puede terminar de decir o que queda atragantado en forma de nudo; o que tal vez incluso queda en la punta de la lengua y está casi por decirse cuando rápidamente se escapa, se olvida y no termina de salir. Porque lo que el video trae a un primer plano –sin querer sacar moralejas y conclusiones edifican-

tes– es que si hasta ahora pensábamos que la relación con animales, selvas, bosques, mares, montañas y ríos consistía en conocer, dominar, domesticar o extraer, hay algo en esta relación que se nos escapó de un modo fugaz como una palabra olvidada y que vuelve de modo amenazante transformada en incendios, inundaciones, contaminación o basura. Algo que podemos llamar de diferentes modos –antropoceno, capitaloceno, nuevo régimen climático– pero que irremediablemente nos deja con un nudo en la garganta; algo que ya no podemos decir con el lenguaje con el que contamos, que excede al aparato conceptual que recibimos como legado.

Frente a esto, dos visiones diferentes se disputan el modo de entender la configuración planetaria presente y futura: en una de ellas participa el cuerpo biológico –o la vida tal como la entendíamos hasta ahora– y en la otra no. En ambos casos, lo humano se corre del centro, pero mientras en la perspectiva de las ontologías multiespecie se quiebra el antropocentrismo a partir de un "animismo sensible" en el que se afirma una continuidad de la vida, y la Tierra pasa al centro de lo que Viveiros de Castro llama "la triple frontera antropológica" entre máquinas, animales y humanos; en la ontología digital lo que se anima es la tecnología, construyendo un nuevo tipo de sacralidad o de religión que es procesada como normalidad: un "animismo digital y capitalista" (Viveiros de Castro, 2025) que, además, no hace más que continuar con el proyecto extractivista de la modernidad (Crawford, 2021). Como dice Eric Sadin, es una visión del mundo que se enlaza, "con una fantasía tecnocientífica de entreguerras que se ha convertido hoy en un axioma económico y antropológico" (Sadin, 2020: 33). Estamos aún –nunca hemos salido– en la estela de lo moderno. Lo colonial sigue funcionando pero transmutado en una estética individual y a la vez corporativa: una falsa idea de comunidad digital y financiera que deja los cuerpos afuera. En esta nueva configuración, el sur colonizado ya no puede definirse únicamente desde una perspectiva geopolítica: el nuevo sur es el cuerpo, *el nuevo sur es la vida*. Y ahora que la inteligencia artificial escribe y habla autónomamente –es decir que produce lenguaje– *el sur es también la lengua, la lengua viva.*

Se puede entonces vincular la propuesta ontológica o de convivencia entre la humanidad y el planeta que propone el video como respuesta a la atmósfera envenenada y contaminada que respiramos, con una cuestión de orden más bien epistemológica. Es decir, si hay una necesidad de pensar que –como dice Donna Haraway en *When Species Meet*–: "estamos *anudados* con otras especies, moldeándonos unas a otras en capas de complejidad recíproca" (2008: 42), este nudo no puede sino pensarse como algo corporal, físico, material, sensible: un nudo en la garganta, el corazón en la boca. El sujeto de este saber no puede ser un sujeto puramente racional; no puede ser pura *res cogitans*. Para nombrar este nudo vamos a precisar recuperar un saber sensible que desafíe la separación entre lenguaje y cuerpo, entre saber y

placer, entre ciencias y humanidades, o entre filosofía y estética. Después de todo, como viene insistiendo Isabelle Stengers, o como dice Bruno Latour (2012) tal vez "nunca fuimos tan modernos" como pensábamos y nunca existió esa separación tan tajante entre un saber racional, puramente científico y objetivo, y un saber intuitivo, sensible, coyuntural e históricamente determinado. La ciencia es un saber mucho menos objetivo y racional de lo que hemos querido creer: hay algo que la ciencia no sabe y que, sin embargo, forma parte de cómo construye su saber (Stengers, 2000).[2]

Esta manera de pensar el saber como una integración de aquello que se sabe consciente e inconscientemente, se relaciona con la propuesta que trae Suely Rolnik (2019) cuando explica que en la lengua guaraní se utiliza una palabra para referirse a la garganta –*ñe'e raity*– que literalmente significa "nido de las palabras-alma" y que esto conlleva la idea de que la palabra, para tener alma, precisa estar anidada en el cuerpo. Es por eso que, según Rolnik, en la cultura guaraní se entiende que la enfermedad, tanto física como anímica, se produce cuando la palabra se separa del cuerpo y pierde su alma. Podríamos decir entonces, y siguiendo el hilo propuesto por ella, que el cuidado de este nexo entre cuerpo y palabra es lo que le da al lenguaje su alma y la posibilidad de articular un pensamiento encarnado y anudado con el cuerpo. Las expresiones "un nudo en la garganta" y "el corazón saliendo por la boca" tal como se ven en la obra de Jonathas de Andrade, nos hablan de esa porción de saber no sabido que se le escapa a la ciencia y al lenguaje cuando éste es entendido como algo separado del cuerpo; nos hablan de algo que solo se puede decir con una expresión figurada, con un cuerpo parcial aislado de su conjunto o de su estructura total. Es decir, ese saber no sabido pide un modo de conocimiento que mantenga una relación *material* con lo que nombra para que no se le escape el alma. Acaso un poema o una imagen, al enfocarse en los órganos propios de lo sensible y al involucrar el placer, puedan ser esos vehículos.

4. De la adivinación a la estética

En un precioso texto llamado *El gusto* (2016), Giorgio Agamben estudia el vínculo entre el sentido corporal del gusto y la esfera estética y propone que, desde la antigüedad, el sentido del gusto se pensó como aquel que otorga un tipo de saber que, a pesar de que no puede dar razón de su conocer, goza de él (2016: 9) . El gusto fue siempre considerado como el sentido más bajo, el menos teórico, el más instintivo y, por lo tanto, como un sentido que vincula lo humano con lo animal. Además, el gusto disuelve, desarma y consume su objeto para poder gustar y, en consecuencia,

[2] Estas ideas las trabajé previamente en Horne, Luz (2024).

también desarma la unidad del sujeto tal como es entendido en su diferencia con el otro que no es sujeto. En el gustar –como también nos ha mostrado el canibalismo cultural, sobre todo la antropofagia oswaldiana– el sujeto y el objeto pierden distinción. El gusto se presenta como un enigma, como un trozo que excede a la significación, como un saber sin sujeto. Precisamente por eso, según Agamben, el gusto puede ser considerado como un "auténtico sentido antimetafísico"(2016: 26), ya que en él se sutura la escisión entre sensible e inteligible y entre conocimiento y placer. En el gusto –y en su disciplina sucedánea: la estética– el conocimiento adquiere una estructura inmanente. Si bien en la Antigüedad convivían diversos tipos de saberes, a partir de la Modernidad se produce una separación entre la ciencia –que conoce, pero no siente placer– y el gusto o la estética –que siente placer, pero no conoce–, puesto que no puede dar razón de su conocimiento:

> A partir del siglo XVII, la ciencia moderna amplía su propio territorio a expensas de las ciencias adivinatorias, que son excluidas del conocimiento. El sujeto de la ciencia se plantea como único sujeto del conocimiento, *negando la posibilidad de un saber sin sujeto.* No obstante, el ocaso de las ciencias adivinatorias tradicionales no marca en modo alguno la desaparición del saber que no se sabe: la creciente difusión del debate en torno al *no sé qué* y al gusto a partir del siglo XVII y la progresiva consolidación de la estética durante todo el siglo XIX muestran antes bien que la ciencia no puede colmar ni reducir el significante excedente (2016: 48).

¿De qué manera podríamos volver a integrar este saber no sabido en la estructura del conocimiento? ¿De qué modo podríamos darle al gusto o el saber estético –sucedáneo de la adivinación– un lugar epistemológico? Si este trozo perdido en nuestro saber –que Agamben piensa a partir de la teoría levistraussiana del "significante excedente", pero que luego también vincula al inconsciente freudiano– hace bascular la diferencia entre ciencia y estética, o entre saber y placer, entonces también resquebraja la noción de sujeto moderno, que dejaba fuera del conocimiento al cuerpo y a la esfera sensible, considerados como una fuente de confusión y engaño. Sin embargo, –nos dice Agamben–el verdadero sentido del proyecto griego del saber filosófico, es decir, "de un amor del saber y de un saber del amor, que no es (...) ni adivinación ni ciencia, ni conocimiento ni placer"(2016: 56), es aquel que no pertenece ni al sujeto ni al objeto, sino que se sitúa en la fractura que los divide: un saber en el que verdad y belleza, o placer y conocimiento se unen. En otras palabras, un saber que no es solo saber sino que es también una *erótica*, un *saber-sabor*, un saber gustativo: sensible e inteligible a la vez.[3] La esfera estética nos permite entonces rescatar esa porción de

[3] Estas ideas las trabajé previamente en Horne, Luz (2024).

lo humano que había sido relegada con el cogito cartesiano a una exterioridad –la res extensa, el cuerpo– y vincularla con el sujeto de conocimiento. Así, la esfera estética en tanto sensible, corporal, también adquiere una nueva dimensión crítica y hasta política.

A pesar de ser una obra de artes visuales y de poner en el centro la imagen, la instalación que Jonathas de Andrade creó para el pabellón brasileño gira en torno al lenguaje y a los modos de nombrar, no solo la inminencia de una catástrofe ambiental, sino también los anudamientos que acaso permitirían encontrar una salida de esa misma catástrofe. Si el lenguaje con el que contamos –y el aparato epistemológico que lo sostiene– es solidario de una epistemología moderna y dualista, la dificultad de nombrar con ese mismo lenguaje ciertas experiencias del presente que buscan desafiar el dualismo moderno se vuelve evidente. La instalación "Com o coração saindo pela boca" y el video que forma parte de ella, "Nó na garganta", así como el despliegue de expresiones lingüísticas que exponen un vínculo entre cuerpo y palabra, rescatan un tipo de lenguaje y de saber que evidentemente ya no puede separarse del cuerpo propio, así como tampoco de esos otros (animales, plantas, bosques y ríos) que hemos insistido en llamar otros, pero con los que se vuelve evidente la existencia de un vínculo ontológico. Así, si bien la obra no busca proponer una solución, sí nos indica un camino hacia otro tipo de epistemología en la que el placer, el gusto o el saber estético –tomados aquí como declinaciones de un mismo tipo de experiencia– no pueden ser descartados como engañosos y confusos, sino como parte constitutiva del proceso de conocimiento para así fundar otras maneras de vincularnos con el planeta.

En "Nó na garganta" el vínculo con los animales, las plantas, las montañas y los ríos no se delimita, no es claro ni preciso (no hay moral, domesticación ni romanización), sino que pasa a ser, como la danza con las víboras que propone el video, un vínculo respetuoso y, a la vez, provocador; seductor y, a la vez, peligroso. El nudo en la garganta no se deshace del todo porque es de eso precisamente que trata la obra: de reconocer esa porción anudada, de incertidumbre y de misterio que trae el acercamiento a un otro; de aceptar la porción innombrable y de desconocimiento que forma parte del lenguaje y de nuestro saber. El nudo queda entonces en la garganta, informando la experiencia, como si fuera una víbora que nos acogota, pero que a la vez se resbala, desliza y huye. Acaso sucede lo mismo cuando no podemos recordar una palabra y nos queda en la punta de la lengua, sabiendo que la sabemos pero sin saberla. Es ese nudo es el que insiste y suena como una alarma sobre el riesgo de pensar, nombrar, clasificar, ordenar, calcular, extraer e instrumentalizar el lenguaje y el conocimiento y, al mismo tiempo, para allanar el camino en el cual forjar un vínculo estético de la humanidad con el planeta.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2016). *El gusto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Alemani, Cecilia (2022). *The Milk of Dreams. Curatorial Statement for the International Art Exhibition, 59º Biennale di Venezia, 2022*. Consultado en: https://www.labiennale.org/en/art/2022/statement-cecilia-alemani (último acceso: 27/01/2026)

Andrade, Jonathas de (2016). *O Peixe*. 32ª Bienal de São Paulo. *Incerteza Viva*. Produção Desvia e Wexner Center for the Arts. 39 minutos. Color. 16 mm.

Andrade, Jonathas de (2022). *Com o coração saindo pela boca*. Exhibition for Brazilian Pavilion - International Art Exhibition, 59º Venice Biennale.

Andrade, Jonathas de (2022). *Nó na garganta*. Video, 38min, HD. Commissioned and produced by "Fondazione in Between Art Films"

Bienal de São Paulo. Video "Jonathas de Andrade, Exhibition for Brazilian Pavilion - International Art Exhibition, 59º Venice Biennale: *Com o coração saindo pela boca*" #BiennaleArte2022 Com o coração saindo pela boca (último acceso: 27/01/2026)

Buck-Morss, Susan (2000). *Dreamworld and catastrophe: The passing of mass utopia in East and West*. Cambridge, MA, MIT Press.

Crawford, Kate (2021). *Atlas of AI: Power, politics, and the planetary costs of artificial intelligence*. New Haven, Yale University Press.

Chong Cuy, José Esparza (2019). *Jonathas de Andrade. One to One*. Chicago, Museum of Contemporary Art.

Garramuño, Florencia (2022). *La vida impropia. Anonimato y singularidad*. Villa María, Córdoba, Eduvim.

Haraway, Donna (2008). *When Species Meet*. Minneapolis, MN, University of Minnesotta Press.

Horne, Luz (2024). "La tela de la lengua. Tomás Saraceno y la construcción de universalismo arácnido, háptico, geológico". *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 30, 54-69. DOI 10.1344/452f.2024.30.3

Latour, Bruno (2012). *Nunca fuimos modernos: Ensayos de antropología simétrica*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

Latour, Bruno (2017). *Cara a cara con el planeta: Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Maia, Ana Maria; Gleyce Kelly, Heitor (curaduría); Lopes, Ana Paula [et. Al] (textos) (2022). *Jonathas de Andrade: O rebote do bote. Jonathas de Andrade: Pounce and Bounce*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo.

Real Academia Española (2026). *Diccionario de la lengua española*. https://dle.rae.es/nudo (último acceso 27/1/2026)

Rolnik, Suely (2019). *Esferas de insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Sadin, Éric (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo: Anatomía de un antihumanismo radical* (M. Barahona, Trad.). Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Serres, Michel (2004). *El contrato natural*. Valencia, Pre-Textos.

Stengers, Isabelle (2000). *The invention of modern science: Theory out of bounds*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Toulmin, Stephen (1992). *Cosmopolis: The hidden agenda of modernity*. Chicago, University of Chicago Press.

Viveiros De Castro, Eduardo (2013). *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas.* Buenos Aires, Tinta Limón.

Viveiros de Castro, Eduardo (2025). "Máquinas sobrenaturais e outros habitantes da tríplice fronteira antropológica". En Schøllhammer, Karl Erik, Ana Fernandes, Luiz Guilherme Fonseca, Victoria Rebello y Brunno Abrahão (eds.). *Diálogos latino- americanos nas artes e na literatura do século XXI*. Rio de Janeiro, Intersecções. PUC- Rio Editora (pp. 183-200).

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 129-151

La escritura geológica en *La infancia del mundo* de Michel Nieva

Geolical writing in Michel Nieva's *The chilhood of the world*

FECHA DE ENVÍO 30/09/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 12/11/2025

Germán Pitta
Universidad de la República Oriental del Uruguay (Udelar)
Consejo de Formación en Educación (CFE)

Resumen:

El presente trabajo plantea estudiar la relación entre animalidad y geología en la novela La infancia del mundo (2023), perteneciente al escritor argentino Michel Nieva. A tales efectos, entenderé la novela como una "escritura geológica", concepto que abordaré en la introducción a partir del enfoque teórico de Cristina Rivera Garza (2022). La segunda sección se ocupará de explicar cómo la escritura geológica pone al descubierto la persistencia del poder colonial, pero a su vez promueve una agencia anticolonial de los cuerpos vivientes a través del vínculo de las especies con una animalidad geológica.

Palabras clave:

Animalidad, escritura geológica, cuerpos vivientes, colonialidad

Abstract:

This paper proposes to study the relationship between animality and geology in the novel La infancia del mundo (The Childhood of the World) (2023), by the Argentinian writer Michel Nieva. For this purpose, I will understand the novel as a "geological writing," a concept I will address in the introduction based on the theoretical approach of Cristina Rivera Garza (2022). The second section will deal with explaining how geological writing exposes the persistence of colonial power, but in turn promotes an anti- colonial agency of living bodies through the link of species with a geological animality.

Key words:

Animality, geological writting, living bodies, coloniality

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Introducción

En años recientes, el estudio entre la animalidad, la geología y las obras literarias han permitido unas discusiones sumamente fructíferas en los campos del posthumanismo y también en los estudios sobre la ciencia ficción. En ese orden de ideas, el objetivo del presente artículo consiste en el estudio de las relaciones entre la animalidad y la geología en la novela *La infancia del mundo* (2023) del argentino Michel Nieva. Este joven escritor forma parte de una nueva promoción de narradores, integrada entre otros por Martín Felipe Castagnet, que se caracteriza por la inmersión en los universos de la ciencia ficción con la finalidad de abordar problemas contemporáneos como, por ejemplo, la violencia política. Se trata de una línea transitada, por lo menos, desde el inicio del siglo XXI, y que abarca la obra de otros narradores argentinos como Pedro Mairal, Rafaél Pinedo o Marcelo Cohen.[1] La obra de Nieva retoma el cauce latinoamericano del cyberpunk, que permite situarlo junto a otros escritores latinoamericanos como Edmundo Paz Soldán, pero la marca diferencial de su producción literaria está dada por el diálogo paródico con la tradición literaria argentina canónica. La presencia constante del humor sitúa a la ciencia ficción en realidades delirantes (un sendero transitado más tarde por otros escritores, entre ellos, los uruguayos Santiago Sanguinetti, en su *Bakunin Sauna,* o Matías Larramendi con su *Historia oficial del carnaval intergaláctico*). Todos estos rasgos presentes en su obra mantienen puntos de contacto con el concepto de "escritura geológica", propuesto por Cristina Rivera Garza (2022). Este concepto tiene, sin embargo, otro tipo de anclaje en la obra de Nieva: la singularidad de su escritura consiste en una urdimbre donde el elemento teórico se une a lo contrafáctico.[2] Aparte de los elementos ya nombrados, también se destaca la importancia de lo fósil, un aspecto estudiado por autores como Jussi Parikka (2021) o Victoria Cóccaro (2023). Su escritura (o su reescritura) se desarrolla como un imaginario fósil que, como se observará, promueve otro tipo de conexiones: el extraño vínculo entre geología y utopía. De esta unión de elementos, surge un tipo de ciencia ficción que se comporta como una especie de Pierre Menard delirante. De este modo, propondré que *La infancia del mundo* es una "escritura geológica" que reescribe pasajes del proyecto político argentino decimonónico, pero leído desde un presente global caracterizado por la injerencia de las empresas multinacionales.

---

[1] Vázquez, Lucía Soledad. (2020). "La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como *regresión*". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, pp. 10-20

[2] Para estudiar esta relación entre lo teórico y lo contrafáctico, se puede consultar a Bogado, Fernando. (2024). "Crítica contrafáctica: la ciencia ficción frente al discurso de la crisis de la teoría". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 13, n° 30, pp. 126-138

En la segunda parte de este trabajo, bajo el título de "Escrituras geológicas", expondré los conceptos teóricos que sostendrán el análisis de la obra. Partiré de una explicación del Capitaloceno, su relación con los trastornos ecológicos, y de qué forma la "escritura geológica" se presenta como un instrumento teórico adecuado para la interpretación de esta realidad global. Dentro de este punto, también es importante destacar que la devastación ecológica no sólo implica la destrucción de los suelos, sino también la opresión ejercida sobre lo viviente, concretamente, los animales. Por esa razón, en la sección trataré este tema en base a los enfoques desarrollados por Liliana Colanzi y Debra Castillo (2018), Giovanni Aloi (2018), Graham Huggan y Helen Tiffin (2010), Paul Waldau (2010). A través de estos enfoques intentaré mostrar cómo las taxonomías elaboradas por la historia natural constituyen formas de dominio colonial. En la tercera parte de esta entrega, titulada "La (re)escritura geológica de La Pampa en *La infancia del mundo",* me ocuparé del itinerario descripto por la niña dengue y su relación con los ovejines, las misteriosas piedras telepáticas (una relación presentada mediante la reescritura) como una forma de resistencia anticolonial. Asimismo, se observará como esa resistencia nos conducirá hacia agencia animal que denominaré como "animalidad geológica". Dicha modalidad animal se presentará como una respuesta de carácter apocalíptico que, según Macarena Areco, explica la situación de la ciencia ficción latinoamericana en el contexto del debilitamiento de los estados nacionales y el avance de los capitales globales (2009: 1-12).

2. Escrituras geológicas

¿Qué vínculos existen entre la ciencia ficción y geología? Para explicar esta relación, resulta necesario destacar a preocupación en torno a los trastornos ecológicos, que normalmente se conoce bajo nociones de amplia difusión en la actualidad como "calentamiento global" o "cambio climático". La introducción del concepto de "Antropoceno", por parte de Crutzen y Stoermer, no ha hecho más que profundizar esta preocupación en torno a lo terrestre. Los dos autores hicieron hincapié en la incidencia del factor humano respecto a la devastación del ecosistema, un fenómeno que rastrearon a partir del desarrollo de la máquina de vapor o el uso del carbón.[3]

Más allá de la discusión referente a la acción destructora del medioambiente por parte del hombre y sus posibles efectos en los trastornos ecológicos, me interesa

[3] A lo señalado por dichos autores, se agrega el problema generado por el neoextractivismo, la explotación de los suelos y de los bienes naturales operada por megaproyectos que presuponen un modo de apropiación de la naturaleza. Teniendo en cuenta estos últimos factores, Maristella Svampa ha señalado que el Antropoceno debe ser pensado en una clave de expansión de la mercantilización y la frontera (2019: 26 - 32).

destacar otro aspecto del Capitaloceno: la acción tecnológica del hombre sobre el medio como un gesto colonizador. Francisco Serratos, en su libro *El Capitaloceno: una historia radical de la crisis climática,* afirma lo siguiente: "De esta forma, las bases políticas, sociales y económicas del Capitaloceno tuvieron lugar al principio de la modernidad europea o el largo siglo XVI, más o menos entre 1450 y 1640, para luego extenderse hasta la introducción de combustibles fósiles –sobre todo el carbón– en la industria inglesa a mitad del siglo XIX" (2022: 42). Serratos desarrolla un estudio pormenorizado a través de las posturas de distintos pensadores y economistas para explicar cómo el capitalismo se fue aprovechando de los recursos naturales. Así, apoyándose en el análisis del historiador Jason Moore, Serratos destaca algunos componentes importantes de esta era llamada "Capitaloceno" (término cuya invención se le atribuye a Andreas Malm): primero, la naturaleza barata, que comprende la esclavitud de poblaciones nativas en América, Asia o África, el empleo del carbón o la madera o la producción de granos; el segundo componente es el pensamiento dualista cartesiano que contribuyó a reducir la naturaleza a un objeto de estudio mediante procesos racionales y técnicos que permitieron controlarla y ponerla a disposición del hombre. Este materialismo de la modernidad no buscó, por lo tanto, interpretar la naturaleza, sino controlarla. Este marco cognitivo adquirió una dimensión pragmática "a partir de la época de los grandes descubrimientos de tierras y personas explotables." (Serratos, 2022: 43).

En el ámbito latinoamericano, el interés por lo geológico comenzó a manifestarse en muchos autores de la región, tanto en la ficción como en el ensayo. En este último caso, el trabajo de Cristina Rivera Garza, *Escrituras geológicas* (2022)*,* propone un regreso a la tierra para auscultar esa degradación de los suelos y la extinción de diferentes especies, que se presentan como la consecuencia del extractivismo o de lo que Paul Crutzen ha llamado el Capitaloceno.[4] De acuerdo con esto, las "escrituras geológicas" se presentan como un nuevo mapa conformado por la presencia de escritores latinoamericanos que indagan acerca de los territorios y los cuerpos en tanto entidades amenazadas por el Capitaloceno. Estos cuerpos y territorios no pueden ser considerados como una *tabula rasa,* ya que los distintos seres al ocupar un espacio pertenecen a él; pero tampoco se puede olvidar el hecho de que ese mismo territorio fue ocupado por otros. Teniendo en cuenta estas circunstancias, Rivera Garza, citando a Kathryn Yusoff, entiende que el origen mismo de la geología no puede entenderse al margen de "un régimen que produce sujetos y regula sus vidas subjetivas -un lugar donde las propiedades del pertenecer se negocian" (Yusoff, 2019, citado

[4] Con respecto a este punto, Jussi Parikka sostiene que la Tierra puede ser entendida como un gran enclave tecnológico, portador de una temporalidad no humana: "concretamente a los tiempos no humanos de descomposición y renovación de la tierra, pero también de las obscenidades de la crisis ecológica propia del Antropoceno -o, para decirlo en una palabra, del *Antropobsceno*". (2021: 93).

por Rivera Garza, 2022: 11). Apartir de esta constatación, la autora concluye que la geología es una "tecnología de la materia, una praxis racializada y colonialista" (Rivera Garza, 2022: 12)

Si bien la geología así entendida es un régimen que disciplina, trabaja con la materia inerte, silenciando las experiencias de sufrimiento y opresión, también es posible poner al descubierto esos sedimentos de vida social que han sido objeto de devastación. Por esa razón, y para dar cuenta de esta praxis material inhumana, la autora mexicana señala que toda escritura geológica debe pensarse como "una operación desedimentativa" (concepto que también toma de Yusoff). A través de esta operación, se produce una vuelta de tuerca dentro de la disciplina geológica que, en lugar de servir a los fines de una economía extractiva, nos recuerda que todas las entidades son materializaciones de eventos desarrollados en diferentes eras. La Tierra se presenta así como el primer archivo geológico, un gran reservorio de experiencias iniciáticas debido a la persistencia de un material o, como señala la escritora mexicana, un tiempo de residencia: "Escribir geológicamente es, en muchos sentidos, compartir ese tiempo de residencia: el trabajo de sentarse a convivir con otros para marcar y recordar y honrar la vida de personas, animales, plantas y rocas que nos han precedido […]" (Rivera Garza, 2022: 13). En el caso de la literatura, esta operación se realiza mediante la reescritura. Al igual que el geólogo, el escritor que reescribe también va desbrozando un conjunto de capas, vuelve a la tradición representada por los textos canónicos y abre nuevas grietas: "El que reescribe geológicamente inacaba el pasado: no confirma el estado de cosas, sino que las interroga; no perpetúa los vectores del poder, sino que los desvía" (Rivera Garza, 2022: 15).

Al levantar o remover estas capas textuales, la escritura geológica enfrenta el trauma o el geotrauma, dándole un nuevo significado mediante la reescritura.[5] De este modo, la escritura geológica se convierte en un medio para desentramar una narrativa que busca perpetuar los designios biopolíticos y, en el caso concreto de la animalidad, destruir taxonomías que oprimen a los seres vivos. Las taxonomías han sido objeto de discusión por parte de la ficción especulativa. Por ejemplo, en "Ani-

[5] Este concepto de geotrauma tiene puntos de contacto con lo planteado por otros autores pertenecientes al paradigma aceleracionista como, por ejemplo, Reza Negarestani o Nick Land. El primero de estos autores, se aproxima a esta cuestión cuando define como "literatura Pulp de terror" o "ciencia ficción arcaica". Según Negarestani, en este tipo de literatura también habría un "mundo perdido" compuesto por reliquias que describen materiales inorgánicos (piedra, huesos, almas, cenizas), independientes de la voluntad humana y que poseen una condición sintiente. Se trataría de materiales o "artefactos xenolíticos" que operan como grandes vectores de contagio sobre las formaciones antropomórficas (Negarestani, 2016: 52 -53). Desde este lugar, se va configurando una teoría del trauma, que ya había sido intuida por el propio Darwin al establecer que la superficie terrestre y todo lo que se moviera sobre ella consti tuía un registro fósil viviente: la tierra ya era en sí un banco de memoria encriptado. Por su parte, Nick Land, en *Fanged Noumena,* describe lo que entiende por geotrauma como una "reserva aislada de *trauma exógeno primigenio*" (Land, 2019: 178-179).

mals that from a long way off look like flies", introducción realizada por Colanzi y Castillo (2018: 7-13), las autoras retoman el texto de Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", para mostrar cómo el texto del escritor argentino constituyó un punto de partida para hacer posible otra estructura de pensamiento que más tarde será retomada por Foucault. Otro autor que también se preocupó en pensar la animalidad fuera de las estructuras de pensamiento occidental fue Giovanni Aloi quien, en su ensayo *Speculative Taxidermy: Humans, Animals and Art* (2018), cuestiona el realismo óptico que rigió en las representaciones de la historia natural. Aloi vincula la obsesión naturalista con el surgimiento de la taxidermia, porque esta disciplina fue la herramienta empleada por la historia natural para llevar adelante la subyugación de la naturaleza. La ruptura con este dominio fue promovida por un conjunto de artistas que vieron en el cuerpo animal una superficie de inscripción que permitió rastrear otras relaciones agenciales entre humanos y animales reales. La taxidermia de la historia natural se convirtió en una "taxidermia especulativa", un proyecto vital de resistencia a la cosificación colonialista que el autor italiano entiende como una reconfiguración o una traducción. Dicha práctica, que tiene puntos de contacto con la reescritura, no se dirige al animal individual, sino a la dinámica de las sedimentaciones en las interacciones entre humanos y animales: los componentes de los animales, sus mismos fragmentos, ingresan en una dinámica descentralizadora. En lugar del animal individual de la historia natural, nos encontramos con enjambres, devenires interespecies (Aloi, 2018: 108-135).

La reescritura desplegada por la escritura geológica permite situar la cuestión animal desde otra perspectiva más prolífica al atender su relación con el entorno, fuera de toda visión antropomórfica sobre la cual se han sustentado todos los proyectos coloniales. Con respecto a este punto, Graham Huggan y Helen Tiffin propusieron una nueva orientación dentro de los estudios poscoloniales para darle lugar al medio ambiente: a través de la integración de dos disciplinas, en principio tan alejadas, como el poscolonialismo y la ecocrítica, los autores buscaron la manera de combatir el especismo y el racismo que identifican con el hegemonismo neoimperialista eurocéntrico. Si el animal es visto como el otro cultural, todo esto justifica la visión colonialista que confina a los seres humanos, al ambiente y a los animales a la condición de recursos económicos disponibles (Huggan y Tiffin, 2010: 203-215). La necesidad de dejar atrás una visión antropomórfica provocó un cuestionamiento acerca del nombre que debía tener este nuevo campo de estudios que normalmente llamamos "estudios animales". En ese sentido, Paul Waldau ha llamado la atención acerca de las denominaciones más corrientes (estudios humano-animales, humanidades animales, antropología, zoología), destacando que en cada una de ellas lo humano está primer lugar. Por esa razón, el autor se ha inclinado por otra denominación mucho

más reivindicativa, los "derechos animales", que permite jerarquizar la importancia del animal y cuestionar la excepcionalidad humana (Waldau, 2010: 2-8).

3. La (re)escritura geológica de La Pampa en *La infancia del mundo*

La infancia del mundo, novela publicada por Michel Nieva en el año 2023, sigue el sendero cyberpunk rioplatense, reorientando la alucinación consensuada de William Gibson (autor de la novela *Neuromante* (1984)) hacia otras experiencias urbanas alucinógenas en una imaginaria Victorica que sufrió el deshielo durante el año 2197. La novela está integrada por dos secciones: la primera, titulada "En el Caribe pampeano", se dedica a contar la historia de El niño dengue, el Dulce y René; la segunda parte, "En el caribe antártico", retoma la travesía de estos mismos personajes, aunque incorporando también la participación de entidades dedicadas a la geoingeniería. Aunque es posible reconocer una linealidad en la elaboración de la trama novelesca, cada uno de estos capítulos se va imbricando como si se tratara de capas geológicas que se superponen, generando un conjunto de pliegues. Este tipo de organización narrativa permite situar el texto como una "escritura geológica", en tanto "operación desedimentativa" (Rivera Garza, 2022: 12) que pone al descubierto, como afirma la propia autora mexicana, la acumulación y la racialización. En ese sentido, La Pampa argentina es el ámbito elegido por Nieva para escribir el drama de la opresión. Se trata, por lo tanto, de una escritura que es también una reescritura, ya que descubre diferentes capas vitales y textuales de un trauma persistente en la historia argentina.

Este aspecto permite aproximar la novela a algunos de los problemas que la ciencia ficción reciente ha enfrentado: los trastornos ocasionados por la globalización económica. Macarena Areco sostiene que algunas novelas publicadas en la primera década del 2000 plantean este problema a través de una ciencia ficción apocalíptica. Retomando la noción de lo apocalíptico como "revelación", Areco concluye lo siguiente: "en la escena de lectura, la figuración de la mundialización como fin del mundo puede cumplir la función pedagógica del mapa cognitivo, tal como lo entiende Jameson: 'devolver a los sujetos concretos [en este caso los lectores] una representación […] de su lugar en el sistema global' (115)" (2009: 10).

En el caso de *La infancia del mundo,* la dimensión apocalíptica propone revelar el carácter delirante de toda colonialidad empresarial. Además, al igual que en la propuesta de Areco, Nieva no descuida la forma en que resulta afectada la identidad nacional, pero el autor explora los resabios de los relatos fundacionales presentes en las acciones de los grandes ejecutivos. Así, la escritura geológica revela la continui-

dad de un mismo gesto colonizador y racializador: los grandes magnates reducen lo viviente a una condición animal, por lo tanto, susceptible de dominación, de la misma forma que los "civilizadores" argentinos hacían lo propio con los indígenas y gauchos, ubicándolos en el plano de la barbarie. Si bien esta condición animal no resultaba tan clara en el siglo XIX, la reescritura propuesta por *La infancia del mundo* logra arrojar una nueva luz sobre ese capítulo de la historia argentina, que en la novela adquiere una dimensión global.

La primera sección de la novela "En el Caribe pampeano", nos ofrece una presentación del personaje protagónico, apelando a una especie de parodia de los cuentos infantiles. El desprecio que sufre por parte de sus compañeros de escuela convierte al personaje en una criatura semejante a otros personajes que son marginados por su comunidad como, por ejemplo, el patito feo de Hans Christian Andersen. La intertextualidad con los cuentos de hadas nos pone en contacto con ese rasgo de la escritura geológica: la reescritura. Esta operación desedimenta, apela a los cuentos de hadas para exponer una especie de reconstrucción biográfica donde la pregunta latente apunta al grado de la injusticia sufrida:

> Nadie quería al niño dengue. No sé si por su largo pico, o por el zumbido constante, insoportable, que producía el roce de sus alas y desconcentraba al resto de la clase, lo cierto es que, en el recreo, cuando los chicos salían disparados al patio y se juntaban a comer un sanguche y hacer chistes, el pobre niño dengue permanecía solo, adentro del aula, en su banco, con la mirada perdida, fingiendo que revisaba con suma concentración una página de sus apuntes, para disimular el inocultable bochorno que le p roduciría salir y quedar en evidencia que no tenía ni un solo amigo con quien hablar (Nieva, 2023: 15)

La primera parte de esta presentación hace hincapié en el desprecio y sufrimiento como consecuencia del aislamiento social. La descripción del cuerpo ("largo pico", "zumbido constante", "roce de sus alas") instala lo que Colanzi denominaba como la "preocupación sobre el signo animal" que codifica al cuerpo como menos humano (2017: 8-9). El personaje es llamado niño, pero al mismo tiempo la descripción física lo excluye de tal condición; aparece como un otro a quien, al decir de Agamben (2006a), se "arroja a la muerte", en el sentido de que es un cuerpo marcado por "una raza, una sexualidad y una historia" (Colanzi, 2017: 13). La exclusión del niño por parte de sus pares da cuenta de un sacrificio silencioso, como si sus compañeros pusieran en funcionamiento lo que el propio Agamben (2006b) llamó "máquina antropológica", el dispositivo que separa lo humano de lo no humano. Si el aula opera como ese espacio primario de la formación de los futuros ciudadanos, la presencia del niño dengue presupone una especie de interrupción, la interposición de un "fuera de lugar" justamente en el lugar donde la modernidad latinoamericana había comenzado a construir su utopía republicana.

Dentro de esta "zona de cruce", el niño dengue constituye una alianza humanimal bastante singular. Se trata de una alianza que puede comprenderse dentro de lo que John Protevi denomina "cuerpos políticos", una red compleja que incluye lo tecnológico, lo biológico y lo social (2009: 33-61). La inmundicia formaría parte de ese ensamblaje de dichos elementos, interviniendo negativamente en un campo de fuerzas o redes de intercambio que definen al niño dengue a partir de una cualidad rechazada. Por lo tanto, si lo animal es un signo político en el sentido de "hacer visibles cuerpos o relaciones entre cuerpos" (Giorgi, 2014: 15), en esta zona de cruce, se presenta dicha relación entre los cuerpos donde prevalece la inmundicia, lo abyecto:

> Algunos decían que, por las condiciones infectas en que vivía la familia, en un rancho con latas oxidadas y neumáticos en los que se acumulaba aguapodrida, se había incubado una nueva especie de mutante, insecto de proporciones gigantescas, que había violado o preñado a su madre, luego de haber matado a su marido de una forma horrenda; otros, en cambio, sostenían que el insecto gigante habría violado y contagiado al padre, quien, a su vez, al eyacular adentro de la madre, habría engendrado a ese ser inadaptado y siniestro […] (Nieva, 2023: 15)

El episodio de la violación introducido aquí para narrar el origen del insecto constituye una estrategia de degradación que justificará los posteriores usos de lo animal. Toda la escena del origen está plagada de imágenes corrosivas que, como ya se notó, apuntan a lo grotesco (Bajtín, 2003: 17) o lo abyecto (Kristeva, 2020: 9-12). Tanto en la primera descripción del personaje como en los maltratos dispensados por sus compañeros, lo que sobresale es la exacerbación de la inmundicia corporal como un rasgo que le permitirá constituir su agencia y resistir así al sistema aséptico de una sociedad que teme el contagio[6]. Asimismo, la descripción del lugar de vacaciones da cuenta de las transformaciones experimentadas por la catástrofe climática que convierte a La Pampa en un lugar turístico codiciable. A través de esta oposición entre la hedionda Playa de Victorica y la Pampa, el narrador presenta a otro personaje de gran importancia en la novela: el Dulce.

> –Mi papá –decía el Dulce– maneja en la plantael Eviscerator 3000, un súper robot a control remoto que, con solo apretar un botón, le mete un gancho por el orto a los pollos y les deja las tripas colgando. –En ese momento, un reverencial silencio de respeto reinaba alrededor del Dulce–. Lo más loco es que, para ese momento, los pollos siguen vivos.

[6] Uno de los rasgos que Noel Carroll destaca dentro de las creaciones terroríficas es lo repulsivo. Según las palabras del propio autor: "Las criaturas terroríficas parecen ser consideradas no sólo como inconcebibles sino también como sucias y repulsivas" (2005: 32). La condición repulsiva se asociará, en el caso del niño dengue, con la inmundicia.

> Para asegurar la terneza de la carne, el truco consiste en desplumarlos primero con vapor hirviendo, después sacarles las tripas por el orto, y es recién al fin al, antes de separarlos en piezas, cuando los degüellan. Por eso –continuaba el Dulce, mientras se tocaba las orejas–, la clave es usar tapones, para que los moribundos gritos de los agonizantes no te trastornen el cerebro mientras el Eviscerator les revienta el ojete (Nieva, 2023: 23)

En esta presentación de la etopeya del personaje, poseedor de un nombre por demás irónico, se reescribe un tópico de la literatura latinoamericana vinculado con el mundo animal: el matadero. Si el texto de Echeverría se proponía como una metáfora de la crueldad, la barbarie de los federales, quienes se complacían en vejar a los unitarios, el pasaje en el que el Dulce describe con truculencia la forma con la que una máquina destroza a los pollos explicita con mayor ferocidad el acto de la violación. David Viñas en *Literatura argentina y realidad política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista,* recordaba que la literatura argentina comenzaba con un acto de violación (2005: 12)[7]. En este episodio, la barbarie del "degüello" (palabra que permite establecer la conexión entre dos tiempos distintos, pero irónicamente semejantes) se reescribe en una versión altamente tecnológica (el Eviscerator es una máquina que reemplaza al cuchillo). En esta primera parte, el enfrentamiento entre el Dulce y el niño dengue tiene la particularidad de expresar la violencia sobre el animal a través de imágenes referidas al universo sexual: "-¡Está eunuco el insecto! / -¡Está eunuco el insecto! / -Está insecto el eunuco" (Nieva, 2023: 25). Este episodio, además de describir la personalidad del Dulce, también adelanta su relación con los ovejines.

En los dos casos, la violencia contra el animal se produce a través de la instrumentalización de lo viviente. Si esta escena en la que el niño dengue resulta humillado como parte de un ritual iniciático nos muestra la animalidad como lógica de dominación eminentemente masculina, la reacción del niño dengue, descripta a continuación, exhibe otra visión de la animalidad: "El niño dengue, no sin cierta incongruencia, razonó: no soy un niño, sino una niña. La niña dengue. En efecto, en la especie *Aedes aegypti*, de la que él (o ella) era un ejemplar único, sólo las hembras pican, succionan y transmiten enfermedades, mientras que los machos se dedican al hábito mecánico de copular y engendrar" (Nieva, 2023: 25). A través de esta reflexión, el personaje expone un sistema de valores. A diferencia del Dulce que se complace en la crueldad, el niño dengue, tras picarlo, decide que no tiene sentido matar a los otros muchachos. Este acto ubica a la niña dengue en otro plano moral, ya

[7] Si bien se trata de una frase escrita en 1960, David Viñas la retoma en el ensayo mencionado para proponer que el cuerpo humillado del unitario en la parte final de *El Matadero* y la descripción de la casa desbaratada de Amalia, protagonista de la novela homónima de José Mármol, son los signos de un Estado nacional despótico, donde los símbolos de lo civilizado son agredidos por la barbarie.

que su propio raciocinio la lleva a suspender toda lógica sacrificial que su oponente, el Dulce, no habría dudado en ejecutar.

En el capítulo siguiente, "El Dulce", se narra el aprendizaje del personaje en el oficio de "pasero", actividad ilegal que dirige su hermano y que consiste en el contrabando. La escena nos deja ver dos formas de la instrumentalización de lo viviente: por un lado, su reducción a la condición de objeto comercial; por otro, su cosificación sexual, que no es otra cosa que la continuidad de la vejación de los pollos:

> Sin embargo, pese al sinfín de productos vivos y no vivos, falsificados y mutantes, terrestres y extraterrestres, pero siempre ilegales, que circulaban por esta frontera, estaba claro que la mayor cantidad de tráfico iba destinada a tres ilícitos más populares de la Tierra: binodinal, benereo TT y el ovejín. El binodinal y benereo TT eran drogas estimulantes y poderosamente adictivas, cuyos efectos no son tema de esta historia, mientras que el ovejín era unaespeciede *animal* (palabra inexacta, aunque la más cercana a describirlo) genéticamentemodificado y patentado por la empresa Ovejín, que consistía nada más y nada menos que un órgano sexual con autonomía y vida propia, dotado de su propio metabolismo, y que en sus diferentes modelos ofrecía satisfacció n al más amplio abanico de perversiones (Nieva, 2023: 32)

La descripción de los ovejines destaca por sus cualidades animales: "una esponja amorfa, de carne, moldeable al gusto del usuario, con un orificio para respirar, comer y coger y otro para defecar y coger y que, como odiaba el encierro, berreaba con la impotencia de los condenados" (Nieva, 2023: 32). Si la primera parte de la descripción se resaltan las características anatómicas y los usos sexuales a los que será destinado el animal, la última parte nos pone en contacto con la experiencia del sufrimiento animal. El "berreo" subraya la cualidad vital de lo que se presenta como "masa amorfa", pero también su rebeldía frente a la explotación humana. Por un lado, observamos esa instrumentalización tecnológica de una entidad viviente ("genéticamente modificado"); por otro lado, su resistencia animal mediante el "berreo" o "bufidos escalofriantes" da cuenta de su agencia. Los ovejines comparten así la misma capacidad de resistencia con respecto al medio que también experimentará el niño dengue: ambos participan de lo que Jakob von Uexküll denomina "umwelt": una dimensión subjetiva presente en el animal que le permite una elaboración trascendental del entorno.[8] El niño dengue pondrá en práctica su *unwelt* cuando decodifi-

[8] Cada especie tiene su propio modo de percibir lo real. Esta idea llevó Uexküll a ofrecer una primera definición del *Umwelt* como la capacidad de un organismo para percibir y de acuerdo con el modo en que la percibe. "La suma de todos los estímulos que un animal recibe, gracias al diseño de sus receptores, constituye su mundo circundante", afirma Uexküll (1909: 55). (Uexküll J von. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlín: Verlag von Julius Springer, 1909. El concepto es retomado en otras obras, entre ellas, en Jakob Johann von Uexküll. *Ideas para una concepción biológica del mundo.* Buenos Aires: Espasa Calpe: 1945, 64)

que el lenguaje recibido y decida actuar, atacando las instalaciones del Gran Crucero de Invierno.

La novela también ensaya y experimenta con esas extensiones del cuerpo, llevándolas a grados de monstruosidad que tienen ciertos puntos de contacto con la propuesta cinematográfica de David Cronenberg (cineasta canadiense que, inspirado en Ballard, ha explorado lo que se denomina "horror corporal", los límites difusos entre lo mecánico y lo orgánico). Esos límites del cuerpo comienzan a diluirse en el momento en que el Dulce recibe la picadura de un mosquito: el niño dengue colabora, sin darse cuenta, con esa especie de profecía onírica, no comprendida por el pequeño pícaro. La picadura instaura otro nivel que trasciende los límites del videojuego, traslada al Dulce a otro nivel de realidad, alejándolo de su metaverso pampeano para ponerlo en contacto con esa infancia del mundo: aquellos materiales inorgánicos, preformales, que están encarnados en la niña o niño dengue. A través de sus propias mutaciones, el niño dengue emprenderá un viaje en busca de su origen, y lo encontrará en la figura enigmática de la Gran Anarca, quien es nombrada por su madre ante las muchas preguntas del niño por sus orígenes En principio, el relato elíptico de la madre desarticula las primeras explicaciones acerca del origen del niño, citadas al inicio de la novela. El mismo desconcierto había experimentado el Dulce, cuando decide apropiarse de las piedras mágicas y sabotear así el contrabando regenteado por su propio hermano. Más allá de estas primeras reacciones de los dos personajes frente a esta forma espectral, el narrador nos explica el origen de estas piedras:

> Fue cuando finalmente se derritieron las antiquísimas capas glaciales que habían cubierto durante milenios la Antártida que la empresa YPF (con la colaboración de capitales británicos) emprendió la extracción de hidrocarburos de la Base Belgrano, actividad que, durante años reportó millonarios dividendos a múltiples sectores de la economía. Precisamente por eso, nadie supo explicar cómo ni por qué, de un día para el otro, hacía por lo menos dos o tres años, las perforaciones se habían interrumpido y los pozos, sometidos a un riguroso cerco sanitario que el Ejército vigilabalas veinticuatro horas. [...] Se decía que había emergido de las fauces de estos profundísimos pozos antárticos una incomprensible forma geológica ancestral. (Nieva, 2023: 33)

El pasaje describe la instrumentalización de lo terrestre, ignorando su condición viviente. La reducción de las piedras a la categoría de objeto comercial dentro del circuito del tráfico interoceánico les impide ver a los personajes ese vínculo ancestral. La ignorancia constituye una forma de la violencia colonial. El grado de violencia al que me refiero tiene que ver con algunos planteamientos desarrollados por Huggan y Tiffin. Dichos autores señalan que la animalidad funcionó como un tropo cultural que permitió la explotación y la degradación económica. Además, el

colonialismo, tal como lo entienden estos autores, implica que los seres humanos, el ambiente y los animales son susceptibles de ser convertidos en recursos económicos: una degradación de lo viviente a entidades pasibles de ser mercantilizadas (Huggan y Tiffin, 2010: 203-215). Todo esto aparece sustentado en esa especie de mito habilitador de la ideología neocolonial, a saber, la noción de "desarrollo", que se convierte en una frontera entre lo civilizado y lo bárbaro. La instrumentalización tecnológica llevada adelante por los ejecutivos de las empresas implica dar la espalda a esa condición inorgánica que Deleuze y Guattari exponen en el ensayo "Geología de la moral. (¿Por quién se toma la tierra?)".[9] En dicho ensayo, los autores dan cuenta de dos formas de entender la tierra: a través de la estratificación y codificación de lo terrestre o desde los agenciamientos maquínicos que se sustraen a esa codificación territorial (Deleuze y Guattari, 2010: 48). Estos nuevos agenciamientos geológicos, desarrollados dentro del texto por el profesor Challenger (personaje ficticio de Sir Arthur Conan Doyle, protagonista de varios relatos fantásticos, entre ellos, "El mundo perdido"), ofrecen otra perspectiva para entender la tierra: como un cuerpo sin órganos que representa otra forma de vida desterritorializada. Si bien el ensayo de los filósofos franceses se refiere al planeta Tierra, sus apreciaciones pueden ser aplicadas a la forma en que se entiende la tierra en tanto territorio. En el caso de la novela de Nieva, esa codificación de lo terrestre se identifica con la labor desarrollada por YPF: la zona geográfica de la Antártida se convierte en un espacio, carente de significado, dispuesto como despacho para la injerencia del poder global (Lizcano, 2006: 211-223).[10] Frente a esta codificación, la línea de fuga que deriva a la formación de un cuerpo sin órganos nos conduce hacia otra forma geológica no codificada, como si el suelo que nos sostiene formara parte de un conjunto de significados que el Dulce, su hermano y los ejecutivos de YPF ignoraran por completo. De este modo, la pregunta puesta entre paréntesis en el ensayo de los filósofos franceses repercutirá en aquella otra que indaga la novela en torno a la Gran Anarca.

Aparte de este ejemplo recién comentado, la continuidad de esa violación del territorio tiene otra veta tecnológica representada por el videojuego, porque desde

[9] La noción de instrumentalización tecnológica refiere a una operación de dominación consistente en reducir tanto un cuerpo viviente como no viviente a la condición de apropiable y disponible. (Liceaga Mendoza, Rodrigo Iván (2024). "Lo animal y lo tecnológico: instrumentalización tecnológica como animalización". *Tábula Rasa,* 51, 95-123)

[10] En el libro *Metáforas que nos piensan. Sobe ciencia, democracia y otras poderosas ficciones,* Emmánuel Lizcano plantea una diferencia entre dos "modos de estar": el "lugar" y el "espacio". Mientras que el primero "todo se enlaza íntimamente", posee características y significados que le son propios; en tanto que, el espacio es la ausencia de significados primigenios, por lo que el saber y el poder se presentan de forma desarraigada, abstraídos de los sujetos concretos. Lizcano entiende que el espacio es un "no lugar" global que adopta distintas modalidades: aula, laboratorio o despacho burocrático. [Lizcano, Emmánuel. *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. (2006). Madrid: Traficantes de sueños.]

estratos sociales diferentes, dos adolescentes que no tienen ninguna clase de vínculo amistoso o familiar, el Dulce y René, reescriben, en sus incursiones dentro de un juego llamado "Cristianos vs Indios", las viejas estrategias decimonónicas de dominación. Nuevamente, emerge el "signo animal" como si el juego fuese una reescritura de *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) o el conocido texto de Mansilla, *Una excursión a los Indios Ranqueles* (1877). Todo esto no hace más que reforzar esta escritura geológica que insiste en la reescritura. Para hacerlo, la novela vuelve permanentemente al pasado, como si se tratara de una excavación textual que devela la injusticia de la opresión colonial. Pero en el mismo capítulo que narra la afición de René al videojuego, el narrador también nos presenta al padre de la chica, Nano Racedo, un agente que se dedicaba a identificar virus desconocidos y convertirlos en objeto de explotación financiera:

> La empresa en la que trabajaba su padre había tenido la destreza de producir el ya célebre IVF (Indicador Virus Financiero), un índice que, digitado por monumentales computadoras cuánticas, no solo era capaz de determinar con un 99,99 % de efectividad cuál de estos virus desataría una nueva pandemia, sino que reunía las acciones de las empresas que se favorecerían por los efectos de estasy las ofrecía al mercado en paquetes que se cotizaban y vendían como pan caliente. (Nieva, 2023: 45)

Existe una relación de continuidad entre el juego infantil y el ámbito del trabajo adulto. En los dos casos, la tecnología aparece como una herramienta de explotación de lo vivo. René obtiene puntos por matar indios en su metaverso pampeano; Nano Racedo, su padre, también obtiene ganancias que son representadas con valores numéricos en la bolsa de valores. Basta ver el ranking del juego, que ubica a René en el lugar número once con 45925 puntos, para cotejar las semejanzas entre el ocio de la niña y el trabajo de su padre. Como si fuese una curiosa cinta de Moebius, la tecnología es el ámbito de una reescritura del discurso civilizatorio que aparece ahora bajo una nueva versión: tecnología y barbarie. La novela busca poner en contacto la lucha entre indios y cristianos, que corresponde al proyecto civilizatorio argentino encabezado, entre otros, por Sarmiento, con otra forma de dominación basada en lo bacteriológico[11]. El propio Michel Nieva ha dedicado un ensayo a este tema, *Tecnología y barbarie,* en el que propone a la tecnología como la fricción entre la civilización y la barbarie (2020: 2). Al conjuntar estas dos temporalidades, el narrador de la novela

[11] Con respecto a este punto, Michel Nieva ha recuperado la obra de Silverio Domínguez, médico español radicado en Argentina, que aparte de sus escritos médicos nos ha dejado una novela titulada *Inversiones bacteriológicas o Revelaciones microbianas.* En el estudio preliminar de esta novela, Nieva la califica como una "ciencia ficción bacteriológica". (Domínguez, Silverio *Inverosimilitudes bacteriológicas o Revelaciones microbianas* 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2022)

sugiere que existe un lazo entre los textos de finales del siglo XIX y una otredad nacional, aunque también global, representada por el indio-animal-bacteria. El viaje a la tierra de los ranqueles es reemplazado por el viaje hacia los virus: otra conquista del desierto en su versión bacteriana. Todas estas temporalidades van imbricándose y contagiándose, siguiendo esa lógica narrativa del virus.

Un mismo impulso retro, consistente en recuperar el gesto fundacional de Darwin, es retomado por la corporación AIS. El discurso taxonómico de los naturalistas de los siglos XVIII y XIX, que al decir de Foucault (1993: 130) creaban un orden del discurso, reaparece en la novela gestionado por las propias corporaciones para construir los nuevos paraísos ambientales. Si en la antigua campaña del desierto, el proyecto civilizador apuntaba a dominar y controlar un territorio, indócil por la presencia del bárbaro pampeano, la acción no menos colonial de la corporación buscará dominar otra forma de barbarie: ”Ya son legendarias las imágenes de las primeras flotas de miles de aeronaves de AIS que, como si libraran una Gran Guerra, bombardeaban masivamente con químicos el continente antártico al grito de: -¡Muera el salvaje, asqueroso, inmundo efecto invernadero! ¡Viva Noah Nuclopio! ¡Viva AIS!” (Nieva, 2023: 82). En este pasaje, invocando ciertos guiños intertextuales y paródicos que nos conectan con la literatura argentina decimonónica, se reescribe un proyecto civilizador escalofriante: la creación de un ecosistema a partir de la elección de microorganismos hecha por geoingenieros y biólogos de la propia corporación. Es como si la historia repitiera su propia pesadilla, como si estuviese en un bucle del cual es imposible salir.

La expresión “Muera el salvaje asqueroso…”, evoca las antiguas disputas entre federales y unitarios, concretamente, el mensaje del gobernador Juan Manuel de Rosas contra la facción contraria (los unitarios). A modo de epíteto, la frase circula en diferente s obras decimonónicas, por ejemplo, la novela de José Mármol, *Amalia* (1851)*,* para mostrar así la atmósfera sangrienta que asolaba a la sociedad argentina. El efecto paródico de la frase revela su circulación fantasmal que convierte a la AIS en una especie de “Nueva Federación”. Nieva sitúa su planteo dentro de la ciencia ficción, pero a diferencia de aquella destaca que este tipo de fabulación se presenta ahora por boca de los magnates de las megacorporaciones que sienten un orgullo particular en exhibirse, acaso tan obscenamente como sostenía Parikka, como agentes de esos cambios geológicos y en presentar la tecnología como un instrumento salvífico que conducirá a la humanidad a una verdadera utopía.[12]

[12] En ese sentido, la novela sugiere lo que el propio Nieva explicita en otro de sus ensayos, *Ciencia ficción capitalista*: en lugar de responsabilizar al hombre blanco, al patriarcado por la devastación del planeta, la narrativa en torno al Antropoceno de Silicon Valley se destaca por presentar una apología de ese patriarcado, del hombre blanco, que ahora es elevado a la categoría de héroe salvador de la crisis ambiental (Nieva, 2024: 68)

Por su parte, el niño dengue, invierte esa conquista llevándola a su punto cero mediante una relectura (o reescritura) de la leyenda de Blancanieves (el cuento que la madre le narraba en su infancia). La incomprensión del significado de las palabras instaura un conflicto interno entre el lenguaje humano y la materia primitiva. Y así, de la misma forma que el Dulce, el niño dengue intentará interpretar el "sentido sibilino de *frío, invierno y nieve*" (Nieva, 2023: 114-115), con la esperanza de poder "abrir el cofre sagrado de sus arcanos" (Nieva, 2023: 115). Sin embargo, todas esas palabras de la infancia se revelan como una "prosa conjetural de los fósiles, escritura vacía de las aguas y los suelos, firma geológica de la nada" (116). La interpretación de ese lenguaje de la fábula coincide con su aterrizaje en un crucero turístico por el Caribe Antártico que recrea una estación desaparecida. A partir de allí, se inicia una doble travesía: el hallazgo de fragmentos de glaciares depositados en la Gran Galería de Icebergs y la paulatina resurrección del insecto. La galería representa un estado de la humanidad desconocido para la mayoría de los turistas, incluso para el propio insecto que pasa cerca de ella sin siquiera enterarse: "Era verdaderamente imponente pasar por la Gran Galería de Icebergs y no sentir el peso súbito de la infancia del mundo. Un relicario de verdaderas joyas planetarias (…) de toda la humanidad entera" (123).

El ataque del niño dengue se realiza a partir de la interpretación de ese código cifrado: "La nada dengue (en un giro impensado que reinterpretó toda su vida) concluyó que esa niña no era deseada porque fuera blanca (como la nieve), ni hermosa (como el invierno). Si la madre deseaba con furor a esa hija era porque estaba embarrada de inmunda sangre mamífera" (2023: 125). El desciframiento de la fábula implica un pasaje, en ese abandono de cualidades gráciles propias de una princesa (la blancura y la hermosura), hacia lo geológico, que se identifica con la "inmunda sangre mamífera", expresión de lo informe. A partir de ese hallazgo, el niño dengue ataca a la tripulación y disuelve toda la materia geológica primitiva contenida en la Galería. El niño dengue opera en esta fase como máquina que entabla una guerra contra esa forma de ciudad artificial, nuevamente amurallada desde la geoingeniería desarrollada por YPF o las virofinanzas. Además, en el ataque perpetrado se produce el derretimiento de los glaciares y, con ello, todos los animales que estaban cautivos. La acción emprendida va dirigida a liberar a los animales de otro cautiverio no menos artificial como lo es la taxonomía exhibida bajo la lógica de una galería o museo.

En un movimiento opuesto, encontramos en el capítulo siguiente de qué forma el Dulce recibe una revelación de la Gran Serpiente, bajo la forma de una misteriosa caja que oculta la verdadera Pampatronics. ¿Qué significa "la verdadera Pampatronics"? Desde el inicio de la novela, el Dulce mantiene una relación adictiva con el videojuego. Dado que su condición social y económica no le permite tener un vi-

deojuego de alta calidad, al principio de la novela tan sólo obtiene una "falsificación china" llamada "Pampatone": "No era, en efecto, la Pampatronics, sino su versión fraudulenta, la pedorra, la que traficaban por el Canal y que vendían en la feria del barrio a menos de un octavo del precio original" (Nieva, 2023: 39). A diferencia de sus intervenciones anteriores en el juego, el Dulce ingresa en otro metaverso que reinterpreta en una dirección totalmente opuesta la colonización del desierto. A través del Dulce y su avatar, Noah Nuclopio, entonces, se despliegan diferentes guiños paródicos e intertextuales, ya que el personaje queda inmerso en otra aventura, *La Conquista del Desierto Espacial*: "Aventura de realidad virtual en la que distintas corporaciones cristianas interplanetarias, tras la extinción definitiva de los Índios, competían por la colonización del Sistema Solar" (Nieva, 2023: 130-131). Detrás de este pasaje hay una clara crítica sarcástica dirigida contra esos magnates de la tecnología que, como ya lo mostró el propio autor en su *Ciencia ficción capitalista,* se proponen como salvadores del mundo. La conquista espacial del desierto al ser mostrada como parte de un juego de realidad virtual nos deja entrever de qué manera esos mismos empresarios asumen la realidad empírica, vale decir, como si ésta fuese parte de esa misma realidad virtual convertida en un objeto de consumo. Los empresarios virtualizan el mundo, pero al mismo tiempo sucumben a esa virtualización: Jeff Bezos o Elon Musk no harían otra cosa que jugar con el mundo.

La novela concede un lugar especial al metaverso, concepto creado por la novela *Snow Crash* (1992) escrita por Neal Stephenson. Al igual que la novela del escritor estadounidense, también en *La infancia del mundo* encontramos una especie de privatización del territorio por parte de las corporaciones: la Patagonia argentina remeda a la presentación de Los Ángeles como un territorio colonizado por las corporaciones. Stephenson había concebido el metaverso como un entorno urbano de carácter virtual habitado por una subcultura, cuyos integrantes adoptaban formas grotescas, semejantes a gárgolas. Por su parte, Nieva incorpora esta modalidad, acentuando esa misma dimensión grotesca relacionada con la generación de identidades. De esa manera, un capítulo de la historia argentina como lo fue la "Conquista del desierto", se reescribe continuamente reeditando las fronteras entre la civilización y la barbarie, donde este último tipifica una forma de animalidad (bárbaros, indios). Al decir de Cragnolini, estos mismos cuerpos vivientes serían unos "extraños animales", una categoría que presenta al animal como una extrañeza, una entidad a la cual no se le brinda la hospitalidad (2016: 35-47). Sin embargo, la misma autora llega a extender dicha categoría a otras figuras (la mujer, el judío, el inmigrante, el no europeo), por lo que, perfectamente, podría considerarse el videojuego que enfrenta a "Cristianos e Indios" como parte de esa misma dialéctica del amo y el esclavo. Una dialéctica que no tendrá la síntesis esperada.

Si la tecnología digital en su condición de metaverso prolonga, a través de los avatares de los videojugadores, las antiguas ambiciones colonizadoras, en el caso del niño/niña dengue, se produce un retorno de la anarquía primitiva: la nada que disuelve todas las posibilidades narrativas. El insecto encontrará esa última forma de su identidad, donde quedará ligada a la Gran Anarca, cuando se enfrente a su creador, esa esfinge llamada Noah Nuclopio que le revela la estructura cifrada de su ser en una conjunción de doce letras. El significado del número doce, tan importante en la hermenéutica cristiana, se invierte en otro tipo de hermetismo plasmado en los programas biotecnológicos, como si se tratara de una escritura demoníaca del ADN. El descubrimiento de su ontología fósil se produce mediante la pregunta obsesiva y recurrente que presentaba un enigma ("¿Quieres que hablemos de la Gran Anarca?"), transfigurada en la imagen del Dulce y la repetición de su estribillo diabólico:

> ¡Está eunuco el insecto!
> ¡Está insecto el eunuco!
> ¡Bi-cho-eu-un-co!
> ¡Bi-cho-eu-un-co!
> ¡Bi-cho-eu-un-co! (Nieva, 2023:155)

La pregunta sobre el origen y el agravio va conformando así una forma de revelación que lleva tanto al Dulce como al/la niño/a dengue, a través de diferentes mutaciones, hacia esa nada primigenia. Una ecología gótica (Fisher, 2022: 2-11) de lo no vivo clausura definitivamente esa historia del capital, y con ello, todas las tentativas de dominación, ancladas en la conquista del desierto, para desembocar en esa nada primordial. La última parte de la novela muestra a la niña dengue en un devenir imperceptible, su inmersión en esos materiales arcaicos. La ausencia de los signos de puntuación reafirma más esa ruptura con lo orgánico y su pertenencia a una materia indiferenciada: una forma de indicar esa pertenencia a lo fósil:

> Cayó precipitada en picada, y a punto estaba de estrellarse contra el bestial Mosquitero cuando, en una proeza de malabarismo definitiva, timoneó sus alas hacia un costado y, pese a su cuerpo desgarrado por el plomo, dio unas vueltas carnero en el aire como la más sofisticada de las gimnastas y esquivo al mosquito metálico. Así se precipitó a las fauces geológicas que albergaban las piedras telepáticas y que el Mosquitero succionaba, y en la mira de los rifles que la apuntaban solo había un abismo de luminosidad fluorescente y sin fondo.
> Y cuando la nada dengue entró a las fauces primigenias del pozo y vio lo que allí hablaba y gobernaba sin forma ni concierto, se fundió finalmente con la fuente de la anarquía primigenia, con la inmemorial inteligencia geológica y el uno iniciático del todo lo que

> conocían emanaba. Descubrió que «El Aleph», cuento que había leído en una versión adelgazada para niños, era un mero artificio de la mente, porque un punto que incluye todos los puntos no puede existir en ningún lugar de la Tierra si no es sacudiendo los goznes que esclavizan al Tiempo. (Nieva, 2023: 157)

La acción descripta aquí tiene que ver con el combate que la propia niña dengue entabla con YPF, corporación convertida metafóricamente en una "bestia hidráulica". La metáfora explica de qué forma una corporación asimiló, capturó lo animal (Agamben, 2006) para satisfacer sus ambiciones extractivistas. Frente a esto, la niña dengue se lanza a una vorágine de destrucción y para ello apela a la repetición (procedimiento de escritura desarrollado por Nieva para narrar las acciones de la novela). Aunque, en este caso, lo que se repite son los mundos visitados, equivalentes a metaversos o capas geológicas de la humanidad: destrucción de períodos de la historia argentina, del homo sapiens, etc. Pero en lugar de volver a un punto cero, todo vuelve a empezar. En esa escena final en la que el mosquito, la niña dengue, se sumerge en el abismo (esa infancia del mundo llamada "la gran anarca"), que incluso admite ser un anagrama de "gran arcano", la novela postula una figuración animal que trasciende tanto el *bíos* como la *zoé* (Agamben, 2006: 19). Esta inmersión se describe como "un epifánico abanico de multiplicidades" (Nieva, 2023: 158). Si el proyecto civilizador argentino se manifestó a través del viaje al desierto, el niño dengue viaja al siglo XIX para asesinar Julio Argentino Roca. Este militar y político argentino, que ejerció la presidencia de la nación argentina en dos períodos diferentes, llevó adelante entre los años 1878 y 1885 la "Conquista del Desierto". Esta serie de campañas militares tenía la finalidad de integrar a los pueblos indígenas de ese territorio al control del Estado argentino. Pero este viaje de exterminio no se limita al siglo XIX, porque a continuación se enumeran una serie de acciones sucesivas:

> […] y viajó año 2272 a la colonia de vacaciones de Victorica y se mató a sí misma y así evitó la peste del dengue y monetización en la Bolsa, y de paso, ya que estaba, mató al Dulce y viajó a la Antártida y la descolonizó del yugo británico y después viajó a las colonias interplanetarias de AIS y mató cuanto humano en fuga de la Tierra encontró, y después viajó al Pleistoceno donde dejó huevos de mosquito para que exterminaran al incipiente Homo Sapiens […] (Nieva, 2023: 158)

A modo de conclusión, podemos establecer que la escritura geológica en *La infancia del mundo* pretende desarmar las estructuras de poder en torno a lo vivo, sus formas de dominio y explotación en la que participan tanto el discurso taxonómico de la historia natural como los propios magnates que, en muchos casos, juegan a ser científicos. Como hemos visto, todo esto instaura una colonialidad ecológica. *La*

infancia del mundo como "escritura geológica" pone al descubierto un hilo de continuidad que arroja una nueva luz sobre episodios de la historia nacional argentina, concretamente las estrategias desplegadas por los Estados nacionales para constituirse como una diferencia respecto a un otro desplazado a la condición animal. Esta fase de la historia argentina se vuelve visible cuando los grandes ejecutivos de las empresas multinacionales, en el contexto de la globalización, despliegan estrategias de dominio similares a las desarrolladas por los gobernantes decimonónicos. En este sentido, la escritura geológica pone al descubierto la continuidad de este tipo de dominación. La última parte de la novela, en la que se invoca una "inteligencia geológica", apunta a mostrar a la tierra como una entidad viviente, totalmente desterritorializada. Más allá de categorías como "monstruo" o "híbrido", utilizadas normalmente para dar cuenta de las formas de lo vivo que escapan a toda definición normativa, la novela presenta en su última parte una animalidad mucho más compleja. La fusión de la niña dengue con La Gran Anarca sugiere una forma de animalidad inclasificable, irreductible a cualquier taxonomía propuesta por la historia natural. En esa línea de fuga, lo geológico deviene otra forma de animalidad que constituye una alternativa a la globalización mercantilista: un punk ancestral o, para este caso, una geología punk basada en la "multiplicidad de cuerpos" (Miles, 2022: 31).[13] En ese sentido la geología podría configurar perfectamente una nueva utopía en el sentido de un "no lugar". Si la novela ha utilizado el recurso de la repetición, lo hizo para mostrarnos de qué manera el colonialismo forma parte de un ciclo: la colonialidad se desarrolla en diferentes temporalidades que se remiten a sí mismas. Por esa razón, también creemos que la oposición al aleph borgiano se relaciona con un rechazo más general que involucra a la condición cíclica de los proyectos económicos globales.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. (2006a). *Lo abierto. El hombre y el animal.* Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio. (2006b). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida.* Valencia, Pre- Textos.

Aloi, Giovanni (2018). *Speculative Taxidermy. Natural History, Animal Surface, and Art in the Anthropocene.* New York, Columbia University Press.

[13] Para un conocimiento más detallado de este punto, se puede consultar a Miles, Valerie. (2022) "Correspondencias. Michel Nieva y Mateo García Elizondo. «El primitivo punk y cartas del yage»". *Cuadernos Hispanoamericanos,* 864, 24-32

Areco, Macarena (2009). "Ciencia ficción chilena reciente. Narrar la globalización como apocalipsis". *Letral,* 3, 1-12.

Bajtín, Mijaíl (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento.* Madrid, Alianza Editorial.

Bettelheim, Bruno (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas.* Barcelona, Crítica. Grijalbo Mondadori.

Bogado, Fernando. (2024). "Crítica contrafáctica: la ciencia ficción frente al discurso de la crisis de la teoría". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 13, n° 30, pp. 126-138

Campbell, Joseph (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito.* México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Carroll, Noe (2018). *Filosofía del terror o paradojas del corazón.* Madrid, Antonio Machado Libros.

Castillo, Debra y Colanzi, Liliana (2018) (Eds). "Animal that from a long way off look like flies". *Latin America Speculative Fiction,* 30, 7-15.

Cóccaro, Victoria (2023). *¿Qué está vivo? Arte y literature en el cambio de siglo.* Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

Colanzi, Liliana (2017). *Of Animals, Monsters, And Cyborgs Alternative Bodies In Latin American Fiction (1961-2012).* (Tesis Doctoral). University of Cornell, New York.

Cragnolini, Mónica Beatriz (2016). *Extraños animales. Filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo.* Buenos Aires, Editorial Prometeo.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004). "Geología de la moral (¿Por quién se toma la Tierra?)". En: Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.

Fisher, Mark (2021). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* Buenos Aires, Caja Negra, 47-78.

Fisher, Mark (2022). *Flatline Constructs: Gothic Materialism and Cybernetic Theory- Fiction.* New York, Exmilitary Press.

Foucault, Michel (1980). "Preguntas a Michel Foucault sobre la geografía". En: Foucault, Michel. (1980) *Microfísica del poder.* Madrid, Ediciones de La Piqueta, 111-125.

Foucault, Michel (1993). *Las palabras y las cosas.* México, Siglo XXI Editores. Foucault, Michel (2007). *Los anormales.* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. Huggan, Graham and Tiffin, Helen (2015). *Poscolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment.* Londres, Routledge.

Kristeva, Julia (2020). *Poderes de la perversión.* México-Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Land, Nick (2019). *Fanged Noumena.* Vol. 1 (Traducción, glosario y notas de Ramiro Sanchiz). Barcelona, Holobionte Ediciones.

Liceaga Mendoza, Rodrigo Iván (2024). "Lo animal y lo tecnológico: instrumentalización tecnológica como animalización". *Tábula Rasa,* 51, 95-123

Lizcano, Emmánuel. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones.* Madrid, Traficantes de sueños.

Miles, Valerie. (2022) "Correspondencias. Michel Nieva y Mateo García Elizondo. «El primitivo punk y cartas del yage»". *Cuadernos Hispanoamericanos,* 864, 24-32

Montaldo, Graciela (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina.* Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Negarestani, Reza (2016). *Ciclonopedia. Complicidad con materiales anónimos.* Segovia, Materia Oscura.

Nieva, Michel (2022). "Estudio preliminar. Vida y obra de Silverio Domínguez, creador de la ciencia ficción bacteriológica". En Domínguez, Silverio. (2022). *Inverosimilitudes bacteriológicas o Revelaciones microbianas* 1a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblioteca Nacional

Nieva, Michel (2023). *La infancia del mundo.* Barcelona, Anagrama.

Nieva, Michel (2024). *Ciencia ficción capitalista. Como los multimillonarios nos salvarán del fin del mundo.* Barcelona, Anagrama.

Nieva, Michel (2024). *Tecnología y barbarie. Ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción.* Barcelona, Anagrama.

Parikka, Jussi (2021). *Una geología de los medios.* Buenos Aires, Caja Negra.

Propp, Vladimir (2001). *Morfología del cuento.* Madrid, Akal.

Protevi, John (2009). *Political Affect. Connecting the Social and the Somatic.* Minnesota, University of Minnesota Press.

Rivera Garza, Cristina (2022). *Escrituras geológicas.* Madrid, Editorial Iberoamericana Vervuert.

Segarra, Marta (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano.* Barcelona, Galaxia Gutenberg S.L.

Serratos, Francisco (2020). *El Capitaloceno: una historia radical de la crisis climática.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Festina.

Svampa, Maristella (2019). "Antropoceno, perspectivas críticas y alternativas desde el Sur global". En: Speranza, Graciela (Comp.). *Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital.* Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 19-36.

Uexküll, Jakob von. (1909). *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, Berlín, Verlag von Julius Springer.

Vázquez, Lucía Soledad. (2020). "La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como *regresión*". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 19, pp. 10-20

Viñas, David. (2005). *Literatura argentina y política. De lo jacobinos porteños a la bohemia anarquista* 1° ed. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Waldau, Paul. (2010). *Animal Rights. What everyone needs to know.* New York, Oxford University Press.

Yelin, Julieta (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal.* Pittsburgh, Latin America Research Commons.

MONTEAGUDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 153-172

Tradición cervantina y reescritura feminista en *Coloquio de las quiltras*, de Lina Meruane

Cervantine Tradition and Feminist Rewriting in Lina Meruane's *Coloquio de las quiltras*

FECHA DE ENVÍO 03/10/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 11/12/2025

Almudena Vidorreta Torres
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen:

En 2024, Lina Meruane publicó *Coloquio de las quiltras. Argumentos caninos ante la crisis del feminismo,* un ensayo-ficción que se sitúa en la estela de *El coloquio de las perras* de Rosario Ferré (1990), pero, también, del libro homónimo de Luna Miguel (2019). Tres obras de contenido variado que convergen en su mensaje crítico feminista, reterritorializando la tradición cervantina. Este trabajo analiza los temas y recursos retóricos del *Coloquio de las quiltras,* su diálogo con las obras mencionadas, y el efecto de su dimensión performativa, puesto que fue parcialmente representado en teatros de España y América.

Palabras clave:

Lina Meruane, Luna Miguel, Rosario Ferré, coloquio, feminismo, transespecie

Abstract:

In 2024, Lina Meruane published *Coloquio de las quiltras. Argumentos caninos ante la crisis del feminismo.* This hybrid of essay and fiction follows in the wake of *El coloquio de las perras* by Rosario Ferré (1990) and of the homonymous book by Luna Miguel (2019). These three works converge in their critical message with a feminist focus, while reterritorializing the Cervantine tradition. This study analyzes the themes and rhetorical strategies of *Coloquio de las quiltras,* its dialogue with the aforementioned works, and the effect of its performative dimension, as it was partially staged in theaters across Spain and the Americas.

Key words:

Lina Meruane, Luna Miguel, Rosario Ferré, dialogue, feminism, transspecies

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Introducción[1]

La excepcionalidad humana que durante siglos ha sustentado el pensamiento de la cultura occidental se ha visto desafiada desde posturas críticas contemporáneas. Aunque tradicionalmente muchos animales han sido reflejados en el arte tal y como se les consideraba en nuestra vida cotidiana, es decir, como entes cuyo fin era el de servir al ser humano,[2] esa actitud antropocéntrica ha dado paso a planteamientos discursivos novedosos.[3] La permeabilidad de las fronteras entre los rasgos característicos del ser humano y aquellos propios del resto de los animales constituye todo un campo de reflexión que, como consecuencia, tiene también su repercusión creativa. Sin dejar de lado la filosofía posthumanista y la experimentación humanimal,[4] las nuevas perspectivas establecen diálogos con una tradición mucho más amplia de escritura sobre animales, con referentes literarios como los que abordaremos aquí a partir de una obra perteneciente a la producción de Lina Meruane. Esta escritora, nacida en Santiago de Chile en 1970, afirmaba recientemente en una entrevista publicada por la Casa Amèrica Catalunya que "hay que sacar la animalidad del clóset" (2024, 2:37). En ello se ha volcado a lo largo de sus últimos trabajos, explorando la idea desde una asignatura de maestría sobre escritura animal impartida por ella misma en la Universidad de Nueva York (NYU), donde se doctoró en Literatura

---

[1] El presente artículo se enmarca en el proyecto "Literatura y Antropoceno: Imaginarios ecosociales y conciencia ambiental en la literatura hispánica del siglo XXI" (PID2023-147092OB-I00), en el que colaboro desde la UNED gracias a un contrato César Nombela del Programa de Atracción de Talento Investigador de la Comunidad de Madrid (2024 -T1/PH-HUM-31573).

[2] De la consideración de sus funciones mágicas o míticas en la Antigüedad, tal y como estudió John Berger, se pasó a esta subordinación animal antropocéntrica que, pasando por la domesticación y la utilidad, desembocó en la marginalidad, fruto de la alienación capitalista por la que los animales ocupan lugares de aislamiento como zoológicos o de sometimiento por medio del espectáculo (Berger, 1980: 1-4).

[3] Entre ellos, destacan voces como la de la teórica feminista Donna Haraway, que propone una crítica a las lógicas del capitalismo tardío, priorizando redes de interdependencia de especies diversas para responder a la actual crisis ecológica global. Opone su metáfora del *compost* como alternativa a los paradigmas del Antropoceno y del Capitaloceno (2016).

[4] Son indispensables aproximaciones críticas como la de Gabriel Giorgi sobre el *giro animal*, esto es, cómo, en la literatura y la cultura latinoamericanas modernas y contemporáneas, lo animal deja de ser una figura marginal o meramente simbólica para convertirse en un problema político y biopolítico (2014). También Julieta Yelin ha estudiado cómo autores e imaginarios literarios latinoamericanos abordan la animalidad, poniendo en crisis la oposición de lo humano y lo animal, explorando representaciones en las que lo animal "habla" más allá de metáforas tradicionales o animales humanizados. La autora sitúa las transformaciones en la representación de lo animal dentro de una crisis más amplia del humanismo **,** en la que las distinciones rígidas entre lo humano y animal se vuelven problemáticas y requieren nuevas formas de lectura y conceptualización (Yelin, 2015). En cuanto al concepto *humanimal*, ver Marta Segarra (2022).

Hispanoamericana y trabaja como profesora, hasta su reciente pieza dramática *Esa cosa animal* (2024).

Autora de los libros de relatos *Las Infantas* (1998) y *Avidez* (2023), así como de las novelas *Cercada* (2000), *Póstuma* (2000), *Fruta Podrida* (2007), la espléndida *Sangre en el ojo* (Premio Sor Juana Inés de la Cruz, 2012) y *Sistema nervioso* (2018), también ha dado a la imprenta ensayos como *Volverse palestina* (2014, que siguió creciendo hasta dar en *Palestina en pedazos*, 2023), *Contra los hijos* (2014), *Zona ciega* (2021), *Señales de nosotros* (2023), o, anteriormente, *Viajes Virales: la Crisis del Contagio Global en la Escritura del Sida* (2012), donde aborda la producción de autores como Manuel Puig, Reynaldo Arenas, Severo Sarduy, Manuel Ramos Otero, Gombrowicz, Mario Bellatín o Pedro Lemebel, entre otros. De su extensa obra narrativa y ensayística, nos centraremos en el *Coloquio de las quiltras*, publicado en 2024. La autora instaló este ensayo ficcional en una estirpe, la herencia cervantina de *El coloquio de los perros*, con una marca chilena ineludible y propósitos nuevos. En cierto modo, también homenajea y remoza *El coloquio de las perras* (1990), de Rosario Ferré (Puerto Rico, 1938-2016), si bien no cabe duda de que está mucho más cercano al estilo de Cervantes, aunque respire el espíritu del trabajo de la puertorriqueña.

Si Rosario Ferré había manifestado sus preocupaciones sobre el lugar de las mujeres en la literatura latinoamericana, además de su condición fronteriza entre el Norte y el Sur, y su propio transitar entre dos lenguas, Lina Meruane resucita el espíritu cervantino en las voces de Lina y Luna, *alter ego* de la escritora española Luna Miguel, que firmó también, aunque en un tono muy diferente, otro libro titulado *El coloquio de las perras* (2019): todo un alegato y homenaje al proceso creativo de escritoras latinoamericanas marginadas por la misoginia literaria, punto coincidente con ideas del ensayo de Meruane. Ambas, Luna y Lina, encarnan en el *Coloquio de las quiltras* una suerte de diálogo perruno entre las dos orillas del Atlántico, con visiones filosóficas y políticas, pero también con un choque léxico y cultural que propiciará episodios hilarantes al servicio de la crítica social y literaria, en un itinerario desde Alcalá de Henares hasta Santiago de Chile, pasando por los Estados Unidos. Este trabajo estudia algunas de las estrategias del discurso empleado y los elementos que conforman la parodia, el posicionamiento a partir de los debates planteados y algunos de los temas más destacados en la argumentación, con su procedencia, dentro de esta obra de Lina Meruane, que cuenta con el subtítulo: *Argumentos caninos ante las crisis del feminismo.*

Coloquio de las quiltras articula un diálogo entre dos perras callejeras que se encuentran en la escalinata de la Biblioteca Miguel de Cervantes: Lina, una "quiltra sudaca" oriunda de Santiago de Chile, y Luna, una "chucha" española, cuyos orí-

genes se vinculan en el texto con Alcalá de Henares, como los del más icónico de los escritores en lengua española. A través de sus voces, Lina Meruane construye un espacio discursivo en el que se entrecruzan la memoria personal, la reflexión política y la crítica cult ural, al hilo del empleo de un léxico connotado geográficamente. Decía la autora que es un libro *trans* en todos los sentidos: una conversación transgeneracional, transatlántica, transespecie y que discute también la cuestión de lo transgénero (Padilla, 2024).

Más inspirada por los célebres perros cervantinos, Cipión y Berganza, que por las perras Fina y Franca ideadas por Rosario Ferré, Lina Meruane construye en este ensayo con tintes de ficción su propio diálogo sobre los conflictos que atraviesan a los feminismos actuales y sus debates. Porque, como la propia autora ha señalado al hilo de entrevistas, el feminismo siempre va a estar en crisis (Padilla, 2024). Si Berganza ha sido considerado el alter ego cervantino, la quiltra Lina bien podría serlo de la autora del texto. Las protagonistas de este *Coloquio*, una experimentada perra callejera chilena, Lina, y la joven *chucha* española Luna, discuten temas clave relacionados con la emancipación corporal: la decisión de tener descendencia o no (un asunto que ya motivó el ensayo *Contra los hijos* y, recientemente, su obra de teatro *Esa cosa animal*), la reivindicación del cuerpo desnudo, la aceptación de todo tipo de transiciones y hasta la validación del perreo, una forma de violencia sexual, psicológica y simbólica que sigue sin recibir castigo, tanto en la literatura como en la vida real.[5]

El intercambio entre ambas figuras caninas se inicia con la evocación de sus trayectorias vitales y deriva hacia una discusión en torno a los feminismos contemporáneos, las construcciones de la feminidad y el papel de la literatura en dichas disputas. Este *Coloquio*, que por momentos adopta el tono de un agudo enfrentamiento generacional, se presenta, ante todo, como una defensa del pensamiento crítico y del debate argumentado en lugar de la cancelación de posturas divergentes que se abre, según se comentará al final de este trabajo, por medio de una dimensión performativa. La obra transita por referentes clave de la tradición literaria española y latinoamericana para desembocar en un reconocimiento de escritoras actuales que contribuyen a la configuración del relato de estas polémicas desde diversas posiciones. Pero, sobre todo, el *Coloquio de las quiltras* echa mano de una serie de recursos retóricos para evocar una filosofía transgresora por medio de un discurso transespecie, que sobrepasa los límites del papel, como se verá.

[5] Una breve nota para señalar la existencia de otra obra titulada *El coloquio de las perras,* de Antonio Marquet (2010), un ensayo sobre la subcultura gay, que analiza espectáculos marginales en México como forma de resistencia. En él se describe el perreo como una forma de violencia verbal, en el que se canalizan mensajes sobre la represión, entre otros asuntos, con un lenguaje ágil e irónico.

2. Una tradición y tres coloquios: huellas de perras y perros

Antes de adentrarnos en su forma discursiva y los elementos que la integran, conviene revisar las convergencias con los dos referentes fundamentales de la obra de Lina Meruane, precedentes a los que remite el componente paródico del texto, irónico y subversivo. El *Coloquio* de Meruane nos invita desde un principio a establecer un juego de espejos a través de ambas perras, que no se extrañan de su capacidad parlante, pero sí arrancan su conversación sorprendidas, como los perros cervantinos, de reencontrarse y de cómo ha cambiado el panorama desde la última vez que se vieron. La autora nos adentra en el laberinto de la intertextualidad por medio de la mención de un volumen que Luna debe devolver en la biblioteca; el primer libro dentro del libro, que no es otro que *Una habitación propia*, o *El cuarto propio*, según lo menciona Lina, de Virginia Woolf (Meruane, 2024a: 16). El lugar es Alcalá de Henares, primer topónimo que mencionan en su conversación los perros cervantinos (Cervantes, 2005: 651).

En cuanto a "El coloquio de los perros", de Miguel de Cervantes, forma parte de una de las *Novelas ejemplares*, "El casamiento engañoso", en el que se inserta. Es un texto muy influyente en la literatura escrita en español, que aúna a un tiempo una forma ciertamente innovadora con su contenido crítico, rasgos que en cierto modo podrían también atribuirse en nuestros días al texto de Lina Meruane. La autora reflexionó sobre la genialidad del coloquio cervantino con motivo de sus clases en NYU, donde trabajó sobre el texto en algunas de las asignaturas que impartía, según ha señalado en entrevistas (Torres, 2024, 6:26). Ese falso concepto de ejemplaridad con el que se nos presentan los relatos de la colección de Cervantes (algunos de los cuales, como los extraídos del *Quijote*, tuvieron una larga vida en forma exenta, con traducciones tempranas, según ha estudiado García López, 2005: 16), más ejemplar en lo estético que en el plano moral, como señaló Miguel de Unamuno, alberga una crítica social indirecta, alegórica, de asuntos como la justicia, la religión, la vida militar, la medicina o la Inquisición. La invectiva se viste de ropajes satíricos, como ocurre en el texto de Meruane, en un mundo vuelto del revés, donde los perros y las perras mantienen una conversación distendida.

La forma dialógica era habitual en la época, el conocido *diálogo humanista*, cuya centralidad fue indispensable en la configuración del pensamiento del Siglo de Oro como medio de debate filosófico, ético y lingüístico[6]. Es en ese contexto áureo en el

[6] Para su estudio es fundamental Dialogyca BDDH (Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico), base de datos y biblioteca digital especializada en textos de diálogo literario hispánico desde la Edad Media hasta la actualidad. Su página web (https://www.dialogycabddh.es/) ofrece un corpus de registros, repertorios y bibliografía secundaria para el estudio de la transmisión, difusión y tradición del diálogo humanista ibérico y su contribución a la literatura y los saberes contemporáneos a los que remitimos.

que adquiere un importante papel en el intercambio cultural, así como en la formación de modelos de argumentación y reflexión que llegan hasta el presente. Pero, a pesar de su proliferación, lo que no era tan frecuente es que los contertulios fueran animales, retomando una herencia fabulística, y ese toque lucianesco que seguía desarrollándose en otros géneros, que se ensarta con el imaginario del *Asno de oro*, de Apuleyo, así como con la picaresca, tan de moda por aquel entonces.

Rescatando el viejo tópico del manuscrito encontrado y traducido, Cervantes da voz a las clases marginales mientras establece una relación entre lo humano y lo animal, un antiguo cuestionamiento que será rescatado en nuestra época contemporánea, especialmente de la mano de parámetros posthumanistas. La conflictiva definición genológica que ha acompañado históricamente *El coloquio de los perros* es también seña de identidad del *Coloquio de las quiltras* de Meruane. Por otra parte, cabe recordar que Cervantes problematiza la capacidad hablante de sus mastines, e incluso introduce el episodio de la bruja Cañizares, que intenta explicar el origen del habla. Mientras que la magia convirtió a dos hombres en perros en el texto cervantino, Lina Meruane da por sentada la naturaleza de sus protagonistas, que se autodefinen y reafirman como perras. De hecho, otras escritoras mencionadas se identifican con su especie al apelar, por ejemplo, a "los escritos caninistas de la espléndida Sanz" (Meruane, 2024a: 22), autora española entre cuyas primeras publicaciones se encuentra el libro de poemas *Perra mentirosa* (Sanz, 2010). Pero también mencionará a la chilena Diamela Eltit y su obra *Lumpérica*: "Luna quizá no hubiera leído ese libro temprano de la Eltit donde, entre tantas situaciones alucinadas, surgían unas quiltras sarnosas persiguiendo a una perra fina" (Meruane, 2024a: 33). Eso sí, sobre tan misterioso don, se concede en el trabajo de Meruane una tregua a la realidad, puesto que no se sabe con certeza si otros entienden siempre el discurso que mantienen estos personajes. Así, en un momento inicial se señala: "Se creía enmudecida, la quiltra, pero estaba soltando esos reclamos en un aullido lastimero que hizo vibrar los vetustos ventanales de la biblioteca" (Meruane, 2024a: 24). Como segunda fuente indispensable en esta estirpe trazada por Meruane, cabe recordar

El coloquio de las perras de Rosario Ferré, que se insertó también a su manera en la tradición cervantina. Fue publicado en 1990 arropado por otra serie de ensayos de diversa índole salidos de la pluma de la autora: "Huellas de perras", "Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria", "De brujas y brujos en la literatura puertorriqueña", "Laguene y las geografías simbólicas", "El general sí tiene quien le escriba", "Sobre el amor y la política", "¿Por qué quiere Isabel a los hombres?". En "Huellas de perras", que sigue de cerca la temática del texto central, se alude a la eclosión de la producción literaria femenina en español a partir del siglo XX, así como de la presencia excepcional de personajes femeninos en la literatura latinoamericana. En

él, Ferré recuerda el trabajo de Jean Franco *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico* (1989):

> Franco relaciona la escritura de la mujer a la de otros grupos marginados, como por ejemplo a la de los pueblos colonizados del tercer mundo; a la de las monjas mexicanas del siglo 17 y 18; a la de las madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires durante el siglo 20. En este libro la retórica de la opresión sexual tiene su paralelo en la retórica de la opresión racial o mejor dicho en La Retórica de la Opresión, que se ha practicado a través de la historia contra muchos y varios grupos. (Ferré, 1990: 65 -66).

Ella aporta su propia perspectiva sobre dichos presupuestos, adelantando temas aún vigentes en época de Lina Meruane y Luna Miguel, además de opiniones que refuerzan su relación literaria.

Rosario Ferré dialoga abiertamente con el texto cervantino y lo desafía, en la medida en que interpela a dos perras con la facultad de conversar, frente al género masculino creado por Cervantes en su coloquio. Están además capacitadas para hacerlo desde el otro lado del Atlántico, en oposición al más emblemático representante de la literatura española. La puertorriqueña alude a Cipión y Berganza en numerosas ocasiones, plantando cara a sus estereotipos, fundamentalmente, al situarse al margen de la cultura oficial. El asunto de la verosimilitud, que es central para el autor del XVII, pasa a un segundo plano en el caso de las autoras contemporáneas.[7] Rosario Ferré trata en su ensayo sobre cómo las mujeres aparecen en la obra de las figuras más relevantes del *boom*, para centrarse, en segundo lugar, en autores puertorriqueños. En tercer lugar, da paso a escritoras latinoamericanas, cuya adopción de roles culturales vigentes e impuestos cuestiona, para, finalmente, referirse a la crítica femenina, que será, sin embargo, asunto central en el ensayo de Lina Meruane.

Si apelamos a las referencias directas, el *Coloquio de las quiltras* incluye unas anotaciones explícitas sobre la obra de Rosario Ferré al hilo de su reflexión sobre Virginia Woolf: "*los dichos de esa loba lúcida son de hace un siglo*, respondió Lina, *hablemos mejor de los dichos de la Ferré, que como sabes le hincó el diente al mismo asunto en un ensayo ciertamente más reciente e incendiario*" (Meruane, 2024a: 39). Y al abrigo de su lumbre coinciden las dos perras, de las dos generaciones, según reflexiona la voz narrativa:

> Ferré examinaba cómo eran las mujeres a garras de los escritores del boom latinoamericano, y lo había hecho poniendo sus razones en los morros de Fina, perra- cuentista como Ferré, y de Franca, perra-crítica que encarnaba a su amiga Franco, a quien Ferré le dedicó

[7] Giovanna Pollarolo (2018) hizo una comparación exhaustiva entre "El diálogo entre los perros de Miguel de Cervantes y las perras de Rosario Ferré".

> su escrito. Pero no satisfecha la puertorriqueña con poner a esas dosperras a protestar, su cuento, que era asimismo ensayo y manifiesto, cerraba con una jauría exigiendo sus derechos en una multitudinaria manifestación. (Meruane, 2024a: 39 -40)

Aún le dedicará una página más, en las que se disparan las líneas de fuga, con referencias intertextuales que se van multiplicando en este baile de espejos que constituye la obra de Meruane, quien elabora su propia genealogía en primera persona:

> *Toda una predecesora, la Ferré; aunque no fuera una perra declarada era una instigadora del corral*. Diciendo esto Lina cayó en la cuenta de que Luna había usado el título de Ferré para hacer su propio rescate de una docena de escritoras suprimidas del cánido canon, con Elena Garro a la cabeza, con Pita Amor y Eunice Odio a la cola. Lina quiso confirmar su sospecha de que la chucha ibérica se había inspirado en el escrito ferrero del siglo anterior, no en el ejemplar relato de Cervantes, su coterráneo.
>
> *¡En Ferré, por supuesto!*, ladró Luna, y volvió a ladrar contentade que Lina conociera ambos coloquios perrunos y hubiera captado el origen de su ensayo. (Meruane, 2024a: 40)

Recordando su contenido, tachan de misóginos a Lezama Lima, Carlos Fuentes, Onetti, Rulfo y Vargas Llosa, entre otros.

Más allá del ámbito hispánico, en el *Coloquio de las quiltras* hay un trazado genealógico de mujeres de época reciente, que Lina Meruane recopila en sus páginas. Entre ellas aparecen, con una síntesis de sus aportaciones más significativas al feminismo contemporáneo, además de Rosario Ferré (39), Cristina Rivera Garza (93) o Itziar Ziga (27), las ineludibles Virginia Woolf (Meruane, 2024a: 16), Chimamanda Ngozi (25) o Judith Butler (67), entre otras. Pese a que el trazado central es el de las mujeres y, sobre todo, las intelectuales o filósofas que han aportado su visión al pensamiento feminista, no se dejan de lado conceptos clave como el de "la tradición literaria que cargamos a nuestras espaldas" (Meruane, 2024a: 95). Por ello es central el recuerdo explícito de Cervantes y su tratamiento de la literatura en clave metaficcional, con el empleo paródico, por ejemplo, de una de las metáforas más extendidas en torno al ilustre protagonista de su obra cumbre: se refiere a "un hombre perturbado por su afición a las novelas eróticas. Un quijote retorcido, muy lejos de lo que había hecho Cervantes con la locura de la lectura" (Meruane, 2024a: 97).

Las referencias a la literatura latinoamericana y sus polémicas son el sustento en el texto de Rosario Ferré, así como en el de Luna Miguel, de naturaleza más propiamente ensayística, alejada de la ficcionalización que practican tanto Ferré como Meruane. El de la española es un libro que dedica diversos capítulos a escritoras como María Emilia Cornejo, Eunice Odio, Marvel Moreno, Alejandra Pizarnik, Aurora Bernárdez, Gabriela Mistral, Agustina González y a la propia Rosario Ferré.

En este ensayo no ficcional, se homenajea a autoras que han sido silenciadas como consecuencia del machismo que impera en el canon literario. Lo hace mediante la hibridez de un texto que remite al molde epistolar, el manifiesto y el diario, con cuyas fórmulas señala la omisión de dichas escritoras, con nombres y apellidos. En sus primeras páginas, alude a la metáfora animal, que no será relevante a lo largo de la escritura, si bien coincide en interpelar a sus lectoras: "¿Lo veis? Hay ilusión por un ladrido. Por un cambio palpable. Así que permitidme que ahora aparque la atención en el idioma desde el que escribo. Que me detenga en esos cuantos libros de América Latina y España que tanto nos costó desempolvar" (Miguel, 2019: 16). Y apela, entre otros muchos nombres, a Rosario Ferré, por algunos de cuyos ideales presenta simpatía: "Como reclama en *El coloquio de las perras*, su papel no debería ser solo el de señalar injusticias, sino el de formular los códigos para solucionarlas" (Miguel, 2019: 32).

En el texto de Lina Meruane son menores estas alusiones directas: se menciona, por ejemplo, a Elena Garro colgada del cuello de Gabo en una conocida fotografía de ambos (Meruane, 2024a: 83). Pero lo interesante es que se alude a las páginas de Luna Miguel a propósito de un incidente que Lina dice haber tenido con cierta publicación peruana: "*me preguntaron por Vargas Llosa y yo dije, por educación, que me habían apasionado sus primeras novelas. ¿El título de la nota?* Tuve pasión por Vargas Llosa" (Meruane, 2024a: 83-84). En ese momento, Luna responde efectuando un nuevo giro intertextual: "*Ah, Lina, yo creía o quería creer que esas eran cosas que les tocaban a las místicas Mistrales y Pizarnikas, y otras desconocidas sobre las que he escrito, como sabes, en mi* Coloquio de las perras" (Meruane, 2024a: 83). También aludirán, respectivamente, a la lectura y escritura de *Contra los hijos*: "¿Estás escribiendo sobre maternidades otra vez? Y echando un bostezo, ¿qué te pasa con la maternidad?", le dice Luna a Lina (Meruane, 2024a: 73- 74).

3. Hacia una retórica humanimal en el *Coloquio de las quiltras*

Cuando Lina Meruane convierte en protagonistas de su particular *coloquio* a dos hembras transespecie, parece querer, como la responsable de acuñar el término *humanimales* en español, Marta Segarra, "hacer revivir al animal que late en el interior de cualquier ser humano" (Segarra, 2022: 203). No es la primera vez que Meruane tantea la hibridez humanimal, aunque a menor escala, en su narrativa. Como metáfora, la cercanía con los perros aflora en otros títulos. Así, por ejemplo, paralelamente a la transición corporal que supone el avance de la enfermedad en el cuerpo de la protagonista de *Sangre en el ojo*, su actitud se animaliza por momentos con el empleo

de un léxico específico: "quizá ya no sería más Lina, quizá estuviera retrocediendo al abismo. Quizá tendría que volver a empezar. Por supuesto que no, rabió Raquel, por supuesto que sí, le ladré yo, consumida por una rabia que no hacía más que confirmar que ella tenía la razón" (Meruane, 2012a: 80). Como ha señalado la crítica, "la agenda política de los textos de Meruane remite al rechazo de la forma cerrada y al cuestionamiento de las categorías identitarias y relacionales que estamos adiestrados a reconocer, autorizar y reivindicar como propias" (Bizzarri, 2019: 343). En ese sentido, es preciso recordar que la transgresión de las fronteras entre lo humano y lo animal, considerado en planteamientos posthumanos, está estrechamente ligado a las reivindicaciones *queer*, a la reflexión más allá del género o transgénero, y el rechazo del constructivismo propio de los últimos feminismos (Braidotti, 2005: 170). Este formato de interacción con lo no humano, por lo tanto, parece estar en consonancia con el ideario y la postura crítica que se desprende de la escritura de Lina Meruane, a favor de una ética que abrace la libertad y la diversidad.

La identificación de la clase canina con la representación de las mujeres es toda una declaración de intenciones arraigada en una larga tradición del pensamiento: "nuestra perridad" responde a un inconformismo con "los problemas perrunos que enfrentamos" (Meruane, 2024a: 18), señala la autora. Frente al personalismo, queda representada así una masa anonimizada, relegada a los márgenes de una comunidad e identificada con lo animal, aunque simbolice lo humano, esto es, desde una perspectiva humanimal. Se apela en diversos momentos de la obra al "desfile zoológico" (Meruane, 2024a: 33) o a la "tropa transespecie" (33). Por su parte, Cervantes nos recuerda en sus *Novelas ejemplares* que a los perros los "suelen pintar por símbolo de la amistad", como señala Cipión en el *Coloquio,* y de fidelidad (Cervantes, 2005: 650). Dicha consideración lleva a Berganza a ensalzar el servicio de algunos perros "tan agradecidos que se han arrojado con los cuerpos difuntos de sus amos a la misma sepultura" (Cervantes, 2005: 651), entre otras actitudes dignas del amor entre especies que siglos más tarde elogiarán Cixous (2021) o Segarra (2022).

Fue ya una preocupación de Derrida, que le otorgó a la llamada *cuestión animal* un lugar destacado dentro de sus parámetros de la deconstrucción, como también Deleuze. Derrida apunta que la filosofía moderna adopta una posición arrogante, consolidada por Descartes, al separar ser humano y animal en sus categorías. Desde un título brillante que nos lleva a otros problemas como la indecibilidad, *L´animal que donc je suis*, esto es, *yo soy en cuanto que sigo al animal*, *el animal que soy*, o *el animal que estoy si(gui)endo*, explica una cierta oposición entre la alteridad animal y la subjetividad humana que se difumina.[8] No puede darse por sentada la animalidad

[8] Nótese la diferencia entre las dos primeras versiones (traducción propia) y la última, por la que han optado los editores de la edición consultada (Derrida, 2008).

del animal ni la humanidad del hombre, que responde a una dialéctica alienante. Eso sí, lo que más claramente los distingue es, por una parte, la ropa, el vestirse, y, por otra, el lenguaje, el logos (Derrida, 2008: 19).

Aunque desde un posicionamiento crítico algo alejado, a ambas cuestiones se refiere Lina Meruane en este ensayo a través de las palabras de sus quiltras: la crisis del feminismo lleva a cuestionarse la capacidad discursiva de las mujeres, en este caso perras, así como la vestimenta. De hecho, a la perra Lina "le sublevaba que Luna optara por una feminidad de transparencias y tacones y de contoneos carnales que hacían de las cachorras de su corral objeto de la obscena mirada de los canes, de sus olisqueadas impertinentes" (Meruane, 2024a: 21), una reflexión a partir de la cual se desencadenan varias páginas en torno al aspecto y la cosificación que ha preocupado a la ya mencionada Marta Sanz, autora del poemario *Perra mentirosa* (Meruane, 2024: 22). Así, la narradora acorrala a la quiltra Luna y concluye: "Todo cuerpo podía ser demasiado cuerpo, podía ser demasiada distracción. Un ruido ensordecedor que impidiera la escucha del mensaje" (Meruane, 2024a: 25). Para ello alude también a Chimamanda Ngozi, quien, efectivamente, en *Todos deberíamos ser feministas* recuerda su preocupación por el vestuario con motivo de la primera vez que impartió una clase de posgrado de escritura: "Tenía muchas ganas de ponerme brillo de labios y una falda bonita, pero decidí no hacerlo. Llevé un conjunto muy serio, muy masculino y muy feo. […] Muchos pensamos que cuanto menos femenina se vea una mujer, más probable es que la tomen en serio" (Ngozi, 2024: 45).

Lo cierto es que, frente a la tradición forjada desde la literatura grecolatina, lo humano quedó configurado como una categoría exterior a lo animal, o viceversa, una cuestión que se discute en algunos textos por razones biológicas. Este enfoque ha sido particularmente fecundo en la literatura reciente y su crítica, que ha sabido leer derivaciones de los últimos feminismos en campos como las teorías poscoloniales, la ecología o el posthumanismo (Segarra, 2020: 248). Y es que mujeres, esclavos y animales han sido históricamente interpretados como seres que requieren de la protección de los hombres y que, por lo tanto, se sitúan en posición de inferioridad. La comparación con los animales reduce a los individuos en cuestión a una categoría inferior a la animal, que se alimenta, en el caso de las mujeres, del estrecho vínculo con la naturaleza, aparentemente más estrecho, en su caso, por su aporte a la reproducción.

A la marcha o manifestación descrita por Rosario Ferré concurren "perras de todos los colores y tamaños", esto es, "perras escritoras, perras abogadas, perras doctoras en medicina, perras psiquiatras, perras historiadoras, perras periodistas, perras economistas, perras karatecas, y hasta una enorme perra ex alcadesa" (Ferré, 1990: 49). De igual modo, Lina Meruane aporta un léxico variado para esa nueva tipología

humanimal de chuchas y cánidas que participan de las dos naturalezas, que son, en sus palabras, "parodia de lo femenino y a la vez de lo canino" (2024a: 26). Siguiendo con las denominaciones humanimales, en general, se alude a una especie cuadrúpeda que se confunde, en ocasiones, como una "concentración camaleónica" (Meruane, 2024a: 33):

> en la entrada de la biblioteca se había apostado una manada variopinta, eran cuadrúpedas en su mayoría de pelambres diversas, ásperas y suaves, recortadas o largas, con mechones enhebrados de pluma o boas enlazadas al cogote, rayas cebrinas, colmillos elefantiásicos o acaso jabalinos, audaces cornamentas, pezuñas terneras sobrepuestas a las patas. Mugían. Bufaban. Bramaban desbocadas. Relinchaban y coceaban, estrepitosas, sobre la piedra. (32)

A lo largo del ensayo de Lina Meruane, se configura un listado de sujetos perrunos más definidos, carentes de rostro, que aúnan cánidas con derecho a la contradicción (Meruane, 2024a: 29), perras errabundas (20), caniche chic (22), cachorras ultrafemeninas (22), doga ultrafemenina (27), cachorras alzadas (31), chuchitas indómitas (32), quiltras sarnosas (33), perra fina (33), chucha ibérica (40), perras abortistas (77), perras leguleyas (77), "cruza de galga" (77) y cachorrita fan (83). Esa complejidad ofrece todo un catálogo de *humanimales* (18), así denominados por la autora, que forman parte de una colectividad rebautizada *zoociedad* (51), en su naturaleza híbrida. Esa esencia dual se manifiesta en otros sintagmas que denominan a las humanas del texto, como la "transformación licántrope" (48) de la que se habla a propósito de la novela *Canina*, de Rachel Yoder (2022), originalmente titulada *Nightbitch* y protagonizada por una mujer a la que el estrés de la conciliación lleva a una cierta liberación en forma de metamorfosis que, por otra parte, vincula la maternidad con lo monstruoso.

De todo ello se deriva el lógico entendimiento de la escritura de mujeres como una escritura canina: "si la escritura canina estaba en alza era porque el caninismo, en alianza con las quiltras abortistas y las perras leguleyas que protegían y defendían a las cánidas, llevaban tiempo empujando sus escrituras" (Meruane, 2024a: 77). Y, además, hay un cierto orgullo de clase; así, en un momento determinado, señala: "Me identifico con ser perra y quiero parecerlo. Con todo respeto para nuestras dóbermans y nuestras bóxers, nuestras masculinas rotweilers, no quiero ser confundida con un macho" (26). El dualismo de lo masculino frente al discurso femenino era una oposición maniquea y vinculada a lo biológico en el caso de Rosario Ferré, que, no en su coloquio, sino en otro de los ensayos de la colección, el titulado "Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria", apuntaba:

> Muchas veces me he preguntado si es posible para un hombre escribir como una mujer y viceversa. ¿Es posible, siendo mujer, entrar en la mente de un hombre; pensar, sentir, soñar como sueñan los hombres? De primera intención la idea me parecíaabsurda, porque en el fondo solo podemos escribir sobre lo que somos y sobre lo que conocemos; sobre lo que hemos experimentado en nuestra propia carne. Y sin embargo la mente y su expresión más visible, el espejo de la palabra, es mimético por naturaleza. (Ferré, 1990: 81)

Ambas parecen dialogar con *La risa de la Medusa,* donde Hélène Cixous abogaba por una particular idea de escritura femenina: "La mujer debe escribirse: que la mujer escriba sobre la mujer y lleve a las mujeres a la escritura" (2025: 15). Cómo no recordar el experimento literario que recoge el lance y lo lleva a su máxima expresión, mientras lo desafía, como es *Poesía masculina*, de Luna Miguel (2021), libro en el que la voz lírica explora una nueva masculinidad desde la empatía con el pensamiento femenino (Vidorreta, 2023). Pero también algún caso a los que se refiere Lina Meruane en cuanto a la inversión de los roles de género esperados, a propósito, por ejemplo, de *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya, que "acababa contando una historia de mujeres sobrevivientes y atrevidas que trabajaban para paliar la catástrofe, mientras los hombres, acobardados y paranoicos, huyen para salvar el pellejo" (Meruane, 2024a: 101).

Hace aparición bajo diversos ropajes la violencia (Meruane, 2024a: 23), que se convierte en un tema central del ensayo puesto que, como dirá Lina bien avanzado el texto: "hemos estado esquivando el bulto […] El de la escritura, ese bulto. El hecho de que la violencia real que sufrimos está armada y amparada por violencia simbólica" (95). Buena parte de la batalla se libra en el plano discursivo. De este modo, no solamente en lo que respecta al género, sino también desde una perspectiva poscolonial, el conflicto lingüístico está servido como fruto del intercambio entre dos hablantes de distintas variedades diatópicas del español. Las frases hechas enriquecen la retórica del *Coloquio de las quiltras*, donde una chilena y una española ponen la fraseología de su idiolecto al servicio de los argumentos presentados. De hecho, el propio término que da título al libro es una variante poco extendida del término *quiltro*, que es como se conocen, tanto en Chile como en Bolivia, a los perros que no tienen raza, con claro predominio del género masculino. La autora ha declarado en alguna entrevista que se empeñó en su empleo en femenino pese a las indicaciones del corrector de Word (Torres, 2024, 3:42).[9]

[9] El mismo término da título a una colección de cuentos con la que Arelis Uribe, escritora chilena que cursó la Maestría de Escritura Creativa (MFA) en Español de la Universidad de Nueva York, obtuvo en 2016 el Premio del Ministerio de Cultura de Chile al Mejor Libro de Cuentos del Año. Están protagonizados por mujeres de clase social media o baja, que toman conciencia de las limitaciones que las asolan y parecen sublevarse ante las dificultades (Uribe, 2019).

A lo largo del texto de Meruane, sirve algún que otro "modismo chileno" y "malabarismo palabrero" (2024a: 61) para reflejar que es "una vida muy perra la literaria" (81). Luna se pone a la defensiva con sentencias como "a otro perro con ese hueso" (Meruane, 2024a: 30) o "a perra flaca todo son pulgas" (94), que Lina no entiende muy bien. Chocan cuando afloran otras locuciones del tipo "cogerse una perra" (35), un enfado castizo, connotado sexualmente del otro lado del Atlántico. Y a Lina le resulta complejo el sadismo de "amarrarse una perra" (36), que no es sino emborracharse en Colombia, mientras que le parece cómica la diferencia de sentido que ostenta "chucha": "en su lengua significaba otra cosa. Chucha en su tierra era el *coño* español. Pero así eran las lenguas, húmedas, escurridizas, y aunque había que cuidarse de no intoxicar a nadie con malas metáforas y malas palabras, cada cual debía ser llamada como quisiera" (Meruane, 2024a: 34).

4. Dimensión performativa

Con esta obra, Lina Meruane invita a repensar la identidad, sus términos y la relación entre especies, así como la relación entre los géneros, a los que alude constantemente, pero cuyas fronteras se cuestionan. De los recursos retóricos y discursivos estud iados resulta una interdependencia constitutiva de la especie humana y canina, al abrigo de los precedentes indicados, pero con su propia exploración de la originalidad. Las implicaciones ético-políticas del experimento literario convergen con otros textos de Lina Meruane, donde la monstruosidad y el elemento cyborg, que han sido ya señalados por otras estudiosas, apelan a esta realidad multiespecie tan del gusto de la autora: estadios previos o inferiores, incluso a especies prehumanas (Alonso Mira, 2019: 607).

Estructurado mediante diálogos y monólogos, el *Coloquio de las quiltras* expresa una búsqueda constante de sentido y justicia, atravesada por el cuestionamiento, la denuncia y la reivindicación. Si bien no están ausentes el desencanto o la ira, el tono se mantiene fiel a una voluntad de esclarecimiento, exploración crítica y proyección esperanzada, incluso mediante recursos como la ironía o el sarcasmo. La retórica del diálogo deja cabida, además, a ciertos rasgos que aportan teatralidad a la acción, una técnica para nada baladí. Así, por ejemplo, menudean las acotaciones del tipo "hizo crujir un hueso meduloso" (Meruane, 2024a: 88) o "farfulló Lina con el hocico lleno" (89), que invitan a una lectura activa, con la capacidad para imaginar una determinada escena. Además, a diferencia del coloquio cervantino, en el que solamente intervienen en estilo directo ambos perros, en los ensayos de Ferré y Meruane se introduce una voz narrativa, trasunto de sus autoras, que en el caso de esta última

favorece la teatralidad que dio luego lugar a diversas puestas en escena. Se produce así la materialidad del discurso.

El carácter performativo del texto radica en su propio origen como charla, ya que Lina Meruane fue elaborando sus bases a partir de sendas conferencias para ser leídas en eventos académicos de España: en 2022 en Madrid, para la Casa de América, y en la Universidad de Salamanca. En ellas le pidieron que tratase sobre la situación de las escritoras y la violencia simbólica contra las mujeres, y dotó dicho mensaje de un formato sugerente e innovador. La dimensión conversacional del texto resultante, el *Coloquio*, constituye en principio una forma idónea para la representación escénica, que le ha otorgado una vida activa a través de lecturas dramatizadas con motivo de diversas presentaciones del libro en Madrid y Nueva York. El reparto de sus voces supone todo un valor añadido, y es que contaron con Lina Meruane y Luna Miguel en persona. Caracterizadas como perras con un collar luminiscente, las actrices transespecie amenizaron la lectura con ladridos improvisados.

En cuanto a la ubicación concreta de los encuentros, la presentación del libro en Madrid tuvo lugar en el Teatro del Barrio, el sábado 23 de marzo de 2024, a la 1 y media de la tarde. Con entrada libre y reserva previa, el aforo estuvo completo para presenciar en vivo una lectura parcial de la obra, que culminó con la firma de ejemplares del libro, publicado por Debate (Penguin Random House). Con sendos atriles, las dos escritoras pasaban las hojas desde las que leían el texto, con una interpretación sutil de ambas, de pie, en un escenario iluminado con luz tenue. Posteriormente, bajo el auspicio de la Universidad de Nueva York y su Maestría de Escritura Creativa (MFA) en Español, se desarrolló el encuentro *De quiltras, chuchas y otras perras: Lectura y coloquio alrededor del feminismo.* El evento se produjo el miércoles 27 de marzo de 2024, a las 7 de la tarde, en la sede del King Juan Carlos I of Spain Center. El anuncio del mismo revelaba su naturaleza: "Meruane y Miguel realizarán una puesta en lectura del libro *Coloquio de las quiltras* (protagonizado por dos perras trans: la vieja Lina y la joven Luna). A continuación, conversarán sobre los temas que se abordan en el ensayo-ficción: las crisis actuales de los feminismos".

La lectura individual del texto en cuestión transforma la experiencia de la transmisión del contenido. Al realizar este tipo de lecturas dramatizadas o *performances* con motivo de la presentación del libro, la autora rompe una lanza por la puesta del cuerpo al servicio del mensaje, con la eficacia sumada de la inmersión del público, que experimenta o percibe la acción en vivo, y se sirve de la complicidad inspiradora del personaje que representa su contertulia. El diálogo se eleva por medio de una situación corporal, una acción encarnada que, además, interpretan las autoras que constituyen el trasunto de las protagonistas. La discusión se establece paralelamente entre la realidad y el texto, para debatir sobre la crisis de los discursos feministas. Por

otra parte, el examen crítico traslada sus propuestas al público, extiende la refutación de sus argumentos al riguroso directo, para evitar que la conversación se clausure con el libro. El acto de lectura sirve para la toma de conciencia movilizadora de una acción colectiva y una mayor empatía con el contenido.

Por otra parte, con la presencia de marcas léxicas que han sido señaladas en el apartado anterior, la representación en directo pone en evidencia el contrapunto geográfico, el habla de Chile y de España en sus acentos. Asimismo, la presencia de ambas autoras ayuda a visualizar la reciprocidad intergeneracional, que reactiva el debate feminista desde puntos de vista variados.

5. Conclusiones

El *Coloquio de las quiltras* se inscribe de manera consciente en una tradición dialógica inaugurada por *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes, del que recupera el tono satírico y la plasticidad de sus personajes para intervenir críticamente en los debates feministas contemporáneos, en especial aquellos vinculados a la literatura y a los modos de construcción del discurso femenino. No se trata de una mera parodia de la novela ejemplar de Cervantes, sino de una reivindicación política y literaria que conecta a tres generaciones de escritoras. El legado cervantino se actualiza con motivos y discursos inesperados, sin perder de vista algunos de sus referentes más icónicos, como el humor y la toponimia. Lina Meruane reactualiza este legado mediante un diálogo intertextual con autoras como Rosario Ferré y Luna Miguel, con el fin de problematizar el canon literario, denunciar la persistente exclusión de las mujeres y reflexionar sobre algunas de las tensiones centrales del feminismo actual, tales como la maternidad o la emancipación del cuerpo. Estas cuestiones no solo se articulan en el plano conceptual, sino que se proyectan más allá del texto escrito a través de una propuesta performativa que amplía su alcance crítico.

Desde sus páginas, la autora despliega una reflexión filosófica, política y léxica al mismo tiempo, atravesada por un constante vaivén transatlántico que complejiza su horizonte cultural. Se produce una reterritorialización de la tradición en conjunto con una alianza de los dos lados del Océano: al trasladar el diálogo perruno de Alcalá de Henares a un eje que une Santiago de Chile, Nueva York y Madrid, la obra establece una cartografía feminista donde el choque léxico sirve para denunciar la misoginia del canon y la violencia simbólica que aún persiste en la literatura y la crítica literaria.

La cuidada "afinidad canil" (Meruane, 2024a: 61), que sostiene el diálogo entre los personajes, permite leer el texto como una estrategia de desdoblamiento autorial

que remite, por un lado, a procedimientos ya empleados por Rosario Ferré y, por otro, a las reivindicaciones formuladas por Luna Miguel en torno a la visibilidad de las intelectuales y escritoras en su ensayo. Lina Meruane mantiene el marco ficcional de Cervantes y Ferré como espacio de exploración crítica, e incorpora escenas de manifestaciones, protestas y encuentros académicos que reflejan tanto la reafirmación como la discusión de los ideales feministas en el presente. De esta manera, el texto articula una red de referencias que refuerza su inscripción en una genealogía literaria femenina, al tiempo que subraya la dimensión colectiva del pensamiento crítico actual. Las fricciones que se producen entre las dos protagonistas, Lina y Luna, motivadas por la edad o la procedencia, entre otros factores, alientan el debate.

La hibridez genérica, rasgo habitual en la obra de Meruane, se manifiesta aquí no solo en la forma, sino también en el contenido, a través de la representación de dos seres transespecie. La obra propone un desplazamiento radical mediante el empleo de un discurso que cuestiona categorías identitarias fijas, abrazando lo *queer* y lo transgénero como formas de resistencia ante las estructuras sociales que constriñen el cuerpo femenino. Esta elección contribuye a un descentramiento del antropocentrismo y a la formulación de un modelo alternativo de subjetividad que cuestiona las categorías identitarias y las estructuras sociales que históricamente han limitado a las mujeres. El cruce humano-animal funciona como una potente metáfora feminista que tensiona las fronteras del pensamiento político y cultural, al tiempo que permite abordar problemáticas como la cosificación del cuerpo femenino o la marginalización de las escritoras dentro del canon, sin renunciar al deseo de ampliar derechos y libertades. Esta perspectiva humanimal reduce la distancia entre el *logos* humano y el instinto perruno, permitiendo que las protagonistas discutan temas tabú desde una posición de libertad que la humanidad tradicional podía negarles.

El formato dialogado del *Coloquio de las quiltras*, vinculado a la dimensión escénica que ha adquirido en diversas ocasiones, se revela especialmente productivo. La materialidad del discurso otorga un valor añadido a la obra de Lina Meruane con respecto a sus predecesoras: la dimensión escénica materializa y encarna el mensaje, mientras pone el cuerpo al servicio de la palabra. A su vez, este énfasis en lo performativo y lo teatral, desde su concepción inicial como texto para ser leído en conferencias hasta sus posteriores adaptaciones a lecturas dramatizadas en contextos transatlánticos, confirma la eficacia del diálogo como dispositivo para generar experiencias colectivas e inmersivas. Estas prácticas refuerzan la capacidad del texto para intervenir en la crisis de los discursos feministas contemporáneos y para abrir espacios de discusión renovados. El libro se presenta como un experimento discursivo breve, pero de notable densidad simbólica, cuyos desplazamientos, de lo humano a lo perruno y de lo femenino a lo canino, anclados en la tradición literaria, se pro-

yectan hacia territorios aún inexplorados. Como en el caso cervantino, sus páginas ofrecen un modelo que invita a ser retomado y nuevamente reformulado para futuras escrituras y discursos de resistencia.

Bibliografía

Alonso Mira, Elena (2019). "Monstruos prehumanos y supercíborgs en la narrativa de Lina Meruane". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 48, 605-621.

Berger, John (1980). "Why Look at Animals?". En *About Looking*. New York, Pantheon Books, 1-26.

Bizzarri, Gabriele (2019). "*Blood in the (Queer) Eye*: cuerpos anómalos y monstruos en la narrativa de Lina Meruane". *Rassegna iberistica*, 42 (112), 335-350.

Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Para una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal.

Casa Amèrica Catalunya (2024, 25 de julio). *Lina Meruane, escritora chilena: "Hay que sacar la animalidad del closet" | KM Amèrica 2024*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=-EK0dCjYvsY (último acceso: 20/09/2025).

Cervantes, Miguel de (2005). *Novelas ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona, Crítica.

Cixous, Hélène (2025). *Animal Amour*. Montrouge, Bayard.

Cixous, Hélène (2025). *La risa de la Medusa.* Trad. De Arnau Pons y Marta Segarra. Madrid, Cátedra.

Derrida, Jacques (2008). *El animal que luego estoy si(-gui)endo*. Trad. de C. de Peretti y C. Rodríguez Marciel. Madrid, Trotta.

Dialogyca BDDH. (s. f.). Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico [en línea]. Universidad Complutense de Madrid. https://www.dialogycabddh.es/ (último acceso: 11 /01/2026).

Ferré, Rosario (1990). *El coloquio de las perras.* Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural.

Franco, Jean (1989). *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*. New York, Columbia University Press.

García López, Jorge (2005). "Miguel de Cervantes, entre el *romance* y la vida". En

Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Barcelona, Crítica, 7-74.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica.* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Haraway, Donna (2016). Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene. Durham, Duke University Press.

Marquet, Antonio (2010). *El coloquio de las perras.* México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

Meruane, Lina (1998). *Las Infantas*. Santiago de Chile, Planeta.

– (2000a). *Póstuma*. Santiago de Chile, Planeta.

– (2000b). *Cercada.* Santiago de Chile, Cuarto Propio.

– (2007). *Fruta Podrida.* Buenos Aires, Eterna Cadencia.

– (2012a). *Sangre en el ojo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

– (2012b). *Viajes Virales: la Crisis del Contagio Global en la Escritura del Sida*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.

– (2014a). *Volverse palestina.* Santiago de Chile, Penguin Random House.

– (2014b). *Contra los hijos.* Santiago de Chile, Penguin Random House.

– (2018). *Sistema nervioso*. Santiago, Penguin Random House.

– (2021). *Zona ciega.* Barcelona, Penguin Random House.

– (2023a). *Avidez.* Madrid, Páginas de Espuma. Meruane, Lina

– (2023b). *Señales de nosotros*. Madrid, Altamarea.

– (2023c). *Palestina en pedazos*. Barcelona, Penguin Random House.

– (2024a). *Coloquio de las quiltras. Argumentos caninos ante las crisis del feminismo.* Barcelona, Penguin Random House.

– (2024b). *Esa cosa animal.* Santiago: Alquimia.

Miguel, Luna (2019). *El coloquio de las perras.* Madrid, Capitán Swing Libros.

– (2021). *Poesía masculina.* Madrid, La Bella Varsovia.

Ngozi Adichie, Chimamanda (2024). *Todos deberíamos ser feministas.* Barcelona, Literatura Random House.

Padilla, Paula (2024, 27 de junio). *Lina Meruane: "El feminismo siempre va a estar en crisis"*. Efeminista. Recuperado de: https://efeminista.com/lina-meruane-el-feminismo-siempre-va-a-estar-en-crisis/ (último acceso: 2/05/2025)

Pollarolo, Giovanna (2018). "El diálogo entre los perros de Miguel de Cervantes y las perras de Rosario Ferré". *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, núm. 1, 147-161.

Sanz, Marta (2010). *Perra mentirosa*. Madrid: Bartleby.

Segarra, Marta (2020). “Cuerpos que (no) importan y nuevas alianzas”. *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 50 (1), 245-259.

Segarra, Marta (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano.* Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Torres, Javier. (2024, 4 de julio). *Coloquio de las Quiltras - Lina Meruane | El Arriero*. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=dLK7viRNrhE (último acceso: 29/09/2025).

Uribe, Arelis (2019). *Quiltras.* Madrid, Tránsito.

Vidorreta, Almudena (2023). “Deconstrucciones de una masculinidad incipiente en la poesía de Luna Miguel”. *Letral*, 30, 170-190.

Yelin, Julieta (2015). *La letra salvaje. Ensayos sobre literatura y animalidad*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Yoder, Rachel (2022). *Canina.* Barcelona, Blackie Books.

Varia

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 175-198

El rostro de la escritura en *El árbol del lenguaje en otoño*, de Andrés Anwandter

The face of writing in *El árbol del lenguaje en otoño*, by Andrés Anwandter

FECHA DE ENVÍO 10/12/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 06/01/2026

Javier Bello
Departamento de Literatura
Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad de Chile

Resumen:

El estudio se centra en el poemario *El árbol del lenguaje en otoño* (1996) de Andrés Anwandter, que aborda la figura del Libro-Árbol, su sentido intelectual y sus posibilidades metapoéticas, más que su trasfondo mítico. La escritura transgrede las convenciones de lectura y el pacto autor-lector, explorando la constitución del libro como soporte simbólico y, a la vez, su desmantelamiento como imagen central de la cultura letrada. Abordado de forma minimalista y lateral, este ejercicio excéntrico articula estrategias como la escritura en tiempo real, singularizando la obra en el contexto de la poesía chilena de postdictadura.

Palabras clave:

Andrés Anwandter; escritura en tiempo real; poesía chilena de postdictadura; autoreferencialidad literaria; muerte del autor

Abstract:

This study focuses on Andrés Anwandter's poetry collection, *El árbol del lenguaje en otoño* (1996), which explores the figure of the Book-Tree, its intellectual significance, and its metapoetic possibilities, rather than its mythical underpinnings. The writing transgresses reading conventions and the author-reader pact, exploring the book's constitution as a symbolic medium and, simultaneously, its dismantling as a foundational figure of literary culture. Approached in a minimalist and tangential manner, this eccentric exercise articulates strategies such as real-time writing, distinguishing the work within the context of post-dictatorship Chilean poetry.

Key words:

Andrés Anwandter; real-time writing; post-dictatorship Chilean poetry; literary self-referentiality; death of the author

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

En un rostro –dibujado a ciegas con su propia firma, o con una frase que se ordena en caligrama– Borges ve todos los rostros, ya que la combinatoria universal es limitada y sus configuraciones se repiten en un tiempo sin telos; en el Libro –inmemorial e irrecuperable, sello de antes del origen que en vano repiten todos los libros– Jabès ve la conclusión y la fuente de toda posible escritura; en el retrato –o en esa jerigonza de signos faciales que terminan pareciéndosenos– Saura ve una "firma" del hombre, su inscripción parietal o mimética, reducida a los rasgos reconocibles: un ideograma de su figura o de su furia. El grado cero de la cara.

Severo Sarduy, *La simulación*

La poesía de Andrés Anwandter, en el primero de sus títulos, *El árbol del lenguaje en otoño* (1996), centra su atención en la figura que ordena el mundo representado, el Libro–Árbol, no insistiendo de manera primordial en el trasfondo mítico–(preter) natural de ésta, sino en el sentido intelectual y las posibilidades matapoéticas de la escritura, bajo la perspectiva de una trasgresión constante de la preceptiva de la lectura, la (auto)referencialidad del texto literario, el pacto de credibilidad autor/lector y las costumbres de la percepción, insistiendo en la revisión, y a poco andar en la intervención, de las experiencias contemplativas, trasfondo que sostiene la fenomenología posmoderna de la percepción que desarrolla en su segunda poética de 2001, *Especies intencionales*, práctica que desemboca en la factura concreta y visual de los poemas experimentales del autor, por ejemplo en *Square poems*, publicación londinense de 2002.

Si el tema central de los primeros poemas del autor es la constitución del propio libro como soporte simbólico de la escritura, también lo es su reverso, el libro como árbol otoñal, su deshacerse y, junto con él, el desmantelarse de imágenes y nociones que resultan centrales en el imaginario de las "religiones del Libro", la cultura occidental desde la invención de la imprenta y la instalación de la modernidad como proyecto letrado, pero que, sin embargo, son abordados bajo una perspectiva minimalista y por medio de una aproximación lateral, que desde los márgenes apenas deja ver el centro al que alude, extrayendo, en un roer constante de las palabras, los materiales retóricos que tradicionalmente los han organizado, para disponer de ellos de manera desjerarquizada y reductiva.

La mayor parte de los poemas de Anwandter se llevan a cabo mediante una revisión ciega, solipsista y paródica de la máxima teórica contemporánea, que encarnó principalmente en las formulaciones jakobsonianas sobre el texto poético[1], que

[1] El texto de Roman Jakobson titulado "Lingüística y poética" (Jakobson, Barthes et al. 1998: 9–47), da cuenta del fenómeno de la *autorreferencialidad de la obra literaria.* La relación entre forma y contenido, la correspondencia entre lo dicho y la forma de ese decir, expuestas por Jakobson como fundamento de la autorreferencialidad del texto, representa la estrategia escritural que Anwandter intenta poner en práctica hasta sus últimas consecuencias en *El árbol del lenguaje en otoño*, exponiéndola paródicamen-

enuncia que éste, dada su densidad expresiva, realiza formalmente lo que enuncia, entendiéndose ésta como una de las consecuencias fundamentales de su autorreferencialidad. Si el poema contemporáneo realiza en la forma su contenido, lo que vuelve ambos términos inseparables, los poemas de Anwandter se presentan como formas vacías a este respecto, porque lo que están realizando –y, fallidamente, con insistencia en su imposibilidad– es lo que el hablante enuncia querer hacer y/o está intentando realizar en el momento por medio de la escritura. Mediante la práctica constante de una textualidad metapoética se produce la puesta en abismo por consecuencia extrema de la autorreferencialidad literaria: en su intento de llevar a la máxima posibilidad esta condición del poema, volcado no en la cerrazón de la imagen sino en una investigación en la metarealidad del texto, Anwandter parodia el agotamiento de este recurso de la poesía moderna, poniéndolo a prueba, por ejemplo, mediante la táctica barroca de la escritura en tiempo real, y otras tópicas y registros clásicos de escritura, como veremos más adelante.

Estos poemas resultan excéntricos ante la comunicación lingüística y la costumbre lírica. La metáfora de un caminar lleno de tropiezos se corresponde con la del tartamudeo al hablar, la oralidad anti–discursiva que se aloja en la raíz de esta escritura. El poeta que no puede decir, el poema que tropieza, su insistencia en una escritura minimalista, errática e intransitiva, no es sólo la exposición de una incapacidad, la ironía corrosiva o la parodia frente a la retórica funcional de la "gran poesía", su insistencia musical sinfónica y la idea canónica del vate –en consonancia con el trabajo deconstructivo de la obra de Juan Luis Martínez–, sino una poética que anuncia la exploración de vías de comunicación laterales, y la búsqueda de nuevas maneras de inseminación simbólica, de formas de transmisión de saberes arcanos y cotidianos gestados en su oblicuidad como una práctica estética alternativa al afán de transmisión recta del mensaje y la narratividad lineal de las poéticas contenidistas y de la comunicación. La relación que establecen los poemas de Anwandter con sus intertextos figuran, además, una red paratextual que desjerarquiza los elementos, relativizando las categorías literarias y la idea de la autoría, fundamental en la historia moderna del arte.

La escritura confunde y revela al sujeto que escribe, suplanta las voces y establece el *corpus*, los cortes y calados de una investigación de la que esta misma

---

te, abismándola, llevándola al absurdo. El último párrafo del texto de Jakobson se acerca a uno de los motivos característicos de la poesía de Anwandter –el rostro retratado que se transforma en el rostro de la escritura– para definir lo esencial de su propuesta teórica: "En África, un misionero recriminaba a su rebaño por no llevar ropa encima. "Y tú", le decían los indígenas, señalando su rostro, "¿no estás tú también desnudo, en alguna parte de tu cuerpo?" "Seguro, pero es mi rostro". "Entre nosotros", le replicaron, "todo el cuerpo es rostro". Lo mismo ocurre con la poesía: en ella todos los elementos lingüísticos se ven convertidos en el rostro del lenguaje poético."

primera instancia es también objeto. De esta manera, puede afirmarse que en estos poemas existe una entidad que vigila la escritura –lo que podría entenderse como una pauta generacional, de los poetas de los 90 o "los náufragos", como los llamé en otros trabajos (Bello 1995, 1999, 2011, 2011b)– desde el primer libro de Anwandter: la palabra se resguarda en el poema de la igualación discursiva que promueve la sociedad de consumo y la cultura de la imagen. Estos textos elaboran la figura del sistema como un *incognoscible* y se le aproximan, en su segundo libro, mediante lo que llamamos una *parodia seria* del *pastiche* exterior, cuya focalización adquiere la calidad de las imágenes en la pantalla, determinando no sólo la percepción, sino también la representación que éstos realizan del propio sujeto, en tanto la pantalla no sólo funciona como *espejo* de la "realidad" sino también del rostro del que escribe: el sujeto, al mirar, se mira en la pantalla, se observa al escribir y se constituye en tanto ser escriturante, como sucede de forma central en su primer título, objeto de este trabajo, que no recubre aún a la forma poemática del carácter líquido de las pantallas. La primera poética de Anwandter insiste en la constante conciencia, demarcación y transgresión del límite de la escritura en tanto proceso autorreferente, por medio del intento de formación de ese mismo rostro.

Este primer libro de Anwandter, aparecido en Santiago en 1996, fue uno de los primeros que marcaron la tendencia de toda la promoción del 90 de gestar autoediciones bajo sellos editoriales personales –Dossier en este caso– y en cortas tiradas. Aunque este libro en particular contó con el apoyo de la Universidad Católica, es notorio, tanto en la factura objetual que el libro comporta como en la elección de la portada y el nombre de la editorial, que se trata de un libro hecho a medida y sin aspiraciones comerciales, que no tuvo, además, una red de distribución. Tanto la elección del dibujo, "El número y las aguas" de Pablo Palazuelo[2], como la palabra "dossier" son significantes en términos poéticos.

[2] Palazuelo, Pablo. "Le nombre et les eaux", 1978, https://www.fundacionpablopalazuelo.es/obras-pablo-palazuelo/dibujo/el-numero-y-las-aguas/ (14/01/2026).

Este primer libro de Anwandter es un "dossier"[3], una especie de expediente de hojas sueltas no numeradas, que vienen dentro de una pequeña caja/carpeta de cartón, en la que se incorporó una hoja de papel artesanal hecho por la poeta Alejandra del Río con hojas otoñales del Parque Forestal de Santiago, uno de los lugares legendarios de la historia de la literatura chilena. El dibujo de Palazuelo, por su parte, establece la grafía, la letra de una escritura asémica, fragmentaria e (in)traducible, que al mismo tiempo contiene la imagen, la incógnita de una forma primordial reiterada, de una clave.

Precisamente, *El árbol del lenguaje en otoño* no presenta un orden capaz de dirigir la lectura. Es la lectura, mejor, son *las* lecturas las que deben otorgar el provisorio sentido de un recorrido –no de un orden– a la escritura, postulándose así una posible competencia o al menos una interacción entre lector y autor por el dominio de ésta, cuestión indirimible en la poesía de Anwandter –paralela al concepto de "la muerte del Autor"[4]– que de este modo permanece como una contradicción que acompaña recurrentemente la escritura del poeta.

[3] El nombre Dossier establece también una referencia a las Ediciones Archivo, sello bajo el cual el poeta Juan Luis Martínez publicó el libro objeto *La nueva novela* (1977) y el objeto poético *La poesía chilena* (1978).

[4] Cualquier análisis de la primera poética de Andrés Anwandter implica hacerse cargo de la figura de *la muerte del autor*, una de las tópicas en que los sujetos de la poesía de postdictadura metaforizan su propia desaparición, articulando su ausencia como evento de la significancia del texto. Fue Jacques Derrida quien, en 1972, en una crítica a Platón, al falogocentrismo y las oposiciones irreconciliables de la cultura occidental, identifica la figura del Autor como una de las formas de la Metafísica de la Presencia (Derrida 1989: 247–312), la que tendría la necesidad de fijar un origen o creador identificado con la figura paterna y el orden masculino. Poco antes, en 1968, Roland Barthes había acuñado el concepto de "la muerte del Autor" en el ámbito de la literatura francesa, por medio del texto titulado de igual manera, incluido en *El susurro del lenguaje* (Barthes 1987: 65–71). Mientras que para Barthes "la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones", el tipo de autor que éste postula, el autor *efectivamente* contemporáneo "nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora […] la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes." Sin duda, la idea más importante que expone Barthes se corresponde con la borgiana imagen del escritor como un "diccionario", depositario de las citas de toda la literatura y las culturas que cruzan al autor, en el que éste se convierte en el momento de la escritura. Para Barthes, los tiempos del Autor darán paso a los tiempos del Lector, constituyéndose gráficamente el tropo teórico de la muerte del primero. Por su parte, Michel Foucault, en 1972, en el texto definitivo de "¿Qué es un autor?" (Foucault 1999), apoyándose en una frase de Samuel Becket –"Qué importa quién habla, ha dicho alguien que importa quien habla"– afirma que en esa indiferencia es posible reconocer uno de los principios éticos de la escritura, que la caracterizan como práctica y no como expresión. El autor se convierte así en una *función autor*, diferente tanto del individuo o autor real como del hablante del texto, que es caracterizada socialmente desde un estatuto que comienza a hacerse efectivo desde el nombre del sujeto escriturante hasta su relación con la ley y la propiedad, sus vínculos imaginarios con

El ejercicio lingüístico del libro, sin embargo, no sólo da cuenta de la caída de las hojas del árbol otoñal del lenguaje, sino que también presenciamos el movimiento inverso, la necesidad de incluir, incorporar los signos, incluso el afuera, a la respiración del texto, de la escritura en tanto fundamento y orden de lo vivo; quizá la imagen de sembrar en la página escrita por medio de la lectura sea característica de esta isotopía:

> Cada línea de este texto es un surco,
> la página entera una heredad
> donde por fin sembrar los ojos.
> Aquí se recoge la imagen del otro
> al término de una estación, su raíz
> se desdobla hacia dentro del libro.[5]

Este hermoso poema dedicado a la memoria del poeta argentino Roberto Juarroz representa uno de los pocos momentos de la poesía de Anwandter en que escritura y lectura coinciden como un proceso –aunque cerrado– simbólicamente productivo, en el sentido de la inseminación por medio de la percepción, la capacidad de la escritura de acogerla, al igual que al otro; aunque el poema da cuenta de una finalidad –el sembrar– y de un fin –el término de una estación–, la otredad, el doble –la percepción como un constante otro– logran enraizarse en el libro.

El ejercicio de la revisión constante de la escritura, en los términos anteriormente expuestos, supone la cerrazón y el repliegue del texto sobre sí mismo o la posibilidad de desplegarse hacia dentro, incorporando simbólicamente la representación. Otros poemas del conjunto, como el titulado "El templo", incorporan la necesidad de la apropiación del "afuera", pero al mismo tiempo declaran la imposibilidad parcial o temporal de este proceso:

> Tu aliento es la humedad que necesito
> para hacer crecer el nombre de una planta

los textos propios y su instalación en el *canon.* Giorgio Agamben en "El autor como gesto", capítulo de *Profanaciones* (Agamben 2005: 79–94), observa en el texto de Foucault la ausencia del autor y su necesidad en una paradoja, una contradicción significante, lo que resulta particularmente productivo para este análisis de la primera obra de Anwandter, pues el enmascaramiento y desaparición de este personaje resulta la figura central de la primera poética del chileno y el texto el único lugar posible de constitución del sujeto que lo escribe, quien, en este marco, imposibilitado muchas veces de escribir el mismo poema que leemos, barajado en la multiplicidad de la "casa de citas", disputándose la autoría incluso con el lector –el doble enmascarado o de alusión directa en los apóstrofes líricos–, sostiene las formas de una intensa connivencia con el lector, citado permanentemente en tanto *persona* por ese *alguien* en los bordes de las funciones y los niveles textuales que los convocan y los desdibujan.

[5] Todas las citas de poemas pertenecen al primer libro de Andrés Anwandter, en el que las páginas no están numeradas ni cosidas.

entre la ruinas de este templo: el poema
de tus ojos, un ensayo aún tembloroso
de comparar esas pestañas con helechos.

La condición cerrada o semicerrada de la heterotopía del Poema–Templo, con sus ritos de entrada y salida, eventualmente su necesidad de purificación como rito obligatorio (incluso central y único) –como establece Foucault en una de las clasificaciones descriptivas de las características heterotópicas[6]– dan cuenta de la necesidad de la incorporación del "aliento" de vida para hacer crecer "el nombre de una planta": la sacralización de lo profano en su entrada al espacio de vigilia o de guarda, al espacio sagrado del Templo, podría reinstalar la temporalidad ordenadora del mundo del crecimiento de lo vegetal en el espacio interior de la escritura, pero el lugar que debe recibir y custodiar la resacralización del "nombre" se encuentra en ruinas. Si en el poema dedicado a Juarroz observamos cómo los ojos son sembrados en el texto, aquí la percepción del Otro no puede ser representada cabalmente, el poema se vuelve un "ensayo aún tembloroso" donde la metáfora, la asociación de lo extraño con lo propio, lo exterior con lo interior, no puede llevarse a cabo por medio de la comparación entre ambos términos.

La unión sagrada de las representaciones de la imagen compuesta Libro–Árbol, resulta dudosa, "temblorosa", quizá imposible. El espacio religioso de la unificación de adentro y afuera, que por medio de la verticalidad del crecimiento vegetal unirá también lo bajo, lo terráqueo, a lo alto, lo celeste, estableciendo un orden de continuidad en el mundo por medio de la escritura, es representado aquí como un espacio de separación. En "El perro de escribir", por ejemplo, esta simbología se encuentra totalmente ausente, la relación entre el adentro y el afuera del texto se establece sin

[6] Nos referimos al quinto principio elaborado por Michel Foucault (1994: 34) para su descripción de las *heterotopías*. Éstas consisten en instalaciones reales, no imaginarias, que han existido en todas las épocas y sociedades, y cambian su sentido a lo largo del tiempo, y que el autor describe como contrapuestas a los otros asentamientos que las rodean. Este quinto principio dice relación con la existencia de un sistema de cerradura y abertura que las vuelve a la vez cerradas y permeables, que obligan a los visitantes a cumplir con ciertas condiciones de ingreso y/o de salida, que pueden incluir ritos de purificación (algunas sólo están destinadas a prácticas purificadoras). Foucault agrega en este punto que se trata del meollo de las heterotopías, en el sentido que pese a que algunas de éstas hacen creer al visitante que transita libremente por el espacio, éste incluye un sistema invisible de exclusión. Con respecto al poema de Anwandter, esta necesidad de purificación para el ingreso de lo antes excluido como profano al "templo", colinda con la idea de Giorgio Agamben expresada en su libro *Profanaciones*, en el capítulo titulado "Elogio de la Profanación": "El término *religio* no deriva, según una etimología tan insípida como inexacta, de *religare* (lo que liga y une lo humano y lo divino), sino de *relegere*, que indica la actitud de escrúpulo y de atención que debe imprimirse a las relaciones con los dioses, la inquieta vacilación (el "releer") ante las formas –las fórmulas– que es preciso observar para respetar la separación entre lo sagrado y lo profano. *Religio* no es lo que une a los hombres y a los dioses, sino lo que vela para mantenerlos separados, distintos unos de otros". (Agamben 2005: 99).

ninguna perspectiva de trascendencia; el afuera hiere el poema escrito, por medio del ladrido; la palabra ya no representa ni siquiera la irrupción profana del habla, la oralidad que sostiene lo escrito, sino tan sólo el ladrido como manifestación de lo animal y su violencia:

> La mordedura del afuera: un ladrido
> mellando el silencio de la página.

Quizá el momento más crítico del libro de Anwandter a este respecto lo representa el poema "Costra", donde esta poética llega a su cerrazón mayor con respecto a la comunicación y la trascendencia. La herida –suponemos del afuera, siguiendo la pista de la "mordedura" del poema anterior– se "estampa" y se "timbra" en el papel, escrita con la fuerza del dolor. La escena de la escritura no sólo sella el dolor, sino la voz, otra de las acepciones de la palabra "timbre", destrozándose ésta en las "letras sobre/ el papel desierto", transformando la "herida", lo abierto, en "costra", lo sellado e intransitivo. Si los poemas de *El árbol del lenguaje en otoño* descansan sobre el supuesto tácito de la transformación de la voz y el origen oral de la poesía en escritura, este poema representa el momento crítico negativo de esa transformación, transubstanciación misteriosa, que no sólo exhibe aquí su imposibilidad, sino el desgarro mismo de esta sustitución arcaica enraizada en el inconsciente de la escritura:

> La herida estampando el dolor como
> un lacre es el timbre
> de mi voz agrietándose en letras sobre
> el papel desierto.

Cada gesto del sujeto o del mundo es absorbido por la escritura en esta función de dar cuenta de la construcción y la caída, la putrefacción y la siembra, la cosecha y el surco, lo alto y lo bajo, el fin y el principio, representado en la verticalidad y jerarquía arbórea y libresca, su estado de plenitud, de ruina o de completa ausencia. En "Haber recorrido en espiral la enciclopedia", el poema se instala frente a frente a la forma culta preferente de la Ilustración, el libro de la razón y del progreso, la Enciclopedia, recuperándolo no en la distancia de su prestigio fundador, sino por medio de la cercanía del devenir del sujeto, de su "recorrido":

> Haber recorrido en espiral la enciclopedia
> para encontrar en su centro el otoño,
> esa palabra que aún no alcanzara a articular
> un solo verso que por fin te describa.

Y tú retrato se deshoja en la memoria
como un tomo descuadernado y viejo.

La enciclopedia es un "tomo descuadernado y viejo" con el que se compara el retrato que de alguien el sujeto intenta llevar a cabo por medio de los versos. El afán referencial, descriptivo, erudito, abarcador, clasificatorio, de la Enciclopedia, aparece mellado, intransitivo en su comparación con la imposibilidad poética de ejercer el retrato por medio de "un solo verso que por fin te describa". El paradigma de lo enciclopédico tiende aquí a desmoronarse junto con la capacidad comparativa y metafórica de la escritura, para dejar paso a un intento fallido, una imposibilidad: el poema sitúa la escritura en la decadencia de su capacidad de representación. La finalidad del texto se ve frustrada y éste se reconoce en ése su sentido escatológico, su condición de fracaso y por lo tanto de resto, de devenir residual, terminal.

El poema parece cerrarse a su capacidad de retratar lo exterior y, en otros momentos, tiende a representarse como un espacio clausurado, aparentemente suficiente en sí mismo, una heterotopía, como en el breve texto que reproducimos a continuación, por el cual el sujeto escriturante realiza un recorrido que no se puede deshacer –el poema es un viaje sin regreso–, y donde la escritura *es* ese recorrido, donde el poema *es* ese lugar. No se trata sólo de que el texto así lo enuncie, sino que en la escritura misma, o mediante ella, lo que enuncia va siendo realizado al mismo tiempo que lo leemos:

Comienzas a escribir un poema
cuyo tema es un lago profundo
en esto te alcanza la noche
ahora no sabrás cómo volver

El diálogo que establece el hablante consigo mismo como si fuera con otro, desdobla imaginariamente al sujeto desde la enunciación. La instalación del final de la narración en un nuevo "ahora" también desdobla el tiempo del poema, en un final desde el que no es posible regresar al comienzo del viaje, fundando un nuevo tiempo a partir del cierre del texto. Los recorridos se pierden, se borran, la escritura no es definitiva, cada experiencia escritural perfila un transcurso sin mapa y un sujeto distinto. Las únicas pistas que nos entregan los hablantes de estos poemas para reconstruir un posible sujeto que los aúne apuntan hacia el nivel de la autoría, de la conciencia escriturante, una conciencia que se niega a dar forma unitaria y trazas de certidumbre a sus prácticas y experiencias. Paradojal resulta a este respecto que el artilugio de una escritura, que se realiza "en tiempo real" con cada lectura, proponga no su triunfo en la fijación textual, eventualmente posible de ser reiterada hasta el

infinito en la lectura, sino su condición de acto irrepetible, que pierde al sujeto como al lector en un espacio sin regreso.

La constante reflexión de la escritura sobre sí misma interviene en el pliegue teórico jakobsoniano mediante la praxis del texto y, además, otorga un carácter absoluto a la inmanencia de su transcurso, enfatizando la escritura como tema único –para el cual todos los otros son, en la mayoría de los casos, un pretexto– y como proceso totalizador del pensamiento, ambos en una perspectiva reductora y negativa. La forma del poema adopta la forma de su contenido, es decir, de la reflexión sobre sí misma, transformando en una tautología el principio de su autorreferencialidad. Si este fenómeno tiene cabida en el primer libro de Anwandter de manera casi total, se sumerge en el segundo, *Especies intencionales*, reemplazado por otro proceso que le sirve de paralelo; en *Square poems* el desfondamiento de la escritura se manifiesta de otro modo, aunque a la vez representa un avance dentro del camino anterior: una "reflexión material" del lenguaje en tanto código. Mientras la teoría asegura que el repliegue de la situación comunicativa en el texto poético le otorga a éste la capacidad de llevar a cabo un tipo de comunicación superior, el reduccionismo inmanentista, opuesto a la trascendentalización, basamental en la escritura de Anwandter, contempla la poesía como "una comunicación defectuosa", como veremos más adelante.

De este modo, esta isotopía se encuentra presente en todos los poemas del libro, donde la escritura es expuesta, evidenciada de diversas maneras; en la mayoría de ellos, sin embargo, esto se produce de forma totalizante. Además de lo que sucede en "Comienzas a escribir un poema…", en "Proporcional el vértigo de la palabra…", el poema ha crecido proporcionalmente "a la altura de la torre de papel", vértigo de una posible caída y al mismo tiempo del encierro en la altitud mallarmeana, parodiado por medio de la concreción de las "hojas" del libro, al ser la "torre de papel", no de marfil: un espacio reservado para el lenguaje que oculta/devela el arcano pero que se transforma en el cuerpo de la evidencia del código mismo.

Si en el paradigma simbolista la cohesión secreta del universo se expresa por medio de su manifestación musical –la partitura pitagórica no es sólo música sino también medida y clave–, el texto poético intenta emular y a la vez descifrar la armonía de la concordancia de la que participa por medio de su propio sistema de paralelismos. El poema de Anwandter parodia también esta relación por medio de diversos procesos formales y semánticos que insisten en marcar la imposibilidad y el fracaso de su propia música: el desplazamiento metonímico torre–papel–marfil–cuernos, además de la oposición papel/marfil, su cercanía fonética y su lejanía relativa en el desplazamiento semántico, marca así irónicamente desde los recursos sonoros del poema el impedimento de la música que el hablante enuncia, "[…] papel: marfil/ de

unos cuernos que toco y no suenan", alargándose el efecto en la relación de *cue*rnos/ *sue*nan/descon*sue*lo.

La imposibilidad del sonido se transforma en el desconsuelo y luego el hastío que habita al poeta; el *ennui* romántico del tedio, el *spleen* como patología existencial, encuentran un paralelo en el poema que comienza con el verso "Desde hace más de un siglo…", donde el demonio romántico que asegura la continuidad de la poesía moderna es expulsado del poema gracias a la alquimia secreta, oculta, que suscita "en poetas actuales" el "humor satánico" de Baudelaire, indicando el triunfo final de la prosa –el humor, el prosaísmo– frente a la solemnidad de la tradición lírica romántica:

> Desde hace más de un siglo
> la vocación por la poesía requiere
> de la cohabitación del escritor
> con un demonio. Baudelaire
> trató de conjurarlo orando
> su humor satánico (secreto
> alquímico ausente en los tratados
> su posibilidad): la expulsión
> de esta bestia en poetas actuales
> es signo de su triunfo, y una prosa.

El cociente poético de ambos textos, pese a la referencia en común que toma forma en la posesión vacía del poeta y su desposesión demónica, es bastante diverso. Frente a la condición explicativa y clarificadora de éste último, acorde con su conceptualización sobre el triunfo de lo prosaico, el primero presenta la derrota del sujeto poético en su intención de producir música en el Libro–Torre de Marfil y su posterior sometimiento a la noche, tópicos que lo acercan a una concepción más simbolista, mallarmeana si se quiere, del ejercicio poético como una búsqueda del conocimiento arcano en lo desconocido y lo oscuro.

El sujeto, representado a través de una sinécdoque por medio de su boca, el instrumento del canto y la oralidad poética, profiere un discurso en la sombra. La boca es "aficionada", se desfonda tratando de decir, cae de la Torre, su (no) decir es insuficiente. La caída se produce dentro del propio texto, la boca "se desfonda por esta figura muda/vana", la figura consiste en "una proposición", la misma que encabeza el poema, estableciendo nuevamente una ironía sobre la (in)capacidad musical que el poema enuncia mediante la aliteración entre las palabras "*propo*sición" y "*propo*rcional" y, a otro nivel, mediante el regreso del final del texto sobre sí mismo: por extensión, la figura que encabeza el texto y le otorga su sentido principal es una

figura "muda" y "vana", la reflexión metapoética indica entonces la incapacidad del texto de salir de su propia reflexión –no puede producir una música– y devuelve la búsqueda poética a lo prosaico mediante el "etcétera" final, como enuncia el primer poema de la dupla revisada:

> Proporcional el vértigo de la palabra
> a la altura de la torre de papel: marfil
> de unos cuernos que soplo y no suenan,
> desconsuelo de un hastío que me habita
> y me obliga a cierta noche: la boca
> profiere en la sombra, aficionada
> se desfonda por esta figura muda,
> vana, una proposición, proporcional
> el vértigo de la palabra, etcétera.

El mismo repliegue sucede en el poema titulado "Nostalgia de cosas que no he vivido" donde se enuncia la escritura del mismo poema afirmando al final que se (re) escriben el título y los versos –con leves variaciones– con que el poema comienza:

> Como la vida privada de los árboles
> (o de los náufragos): aferrado a estas palabras
> en el océano como una mesa
> cubierta de partituras, y un barco
> navegando en los ojos, escribo:
> una imagen absurda que se confunde
> con la nostalgia de cosas que no he vivido,
> como la vida privada de los árboles
> o de los náufragos.

Es necesario distinguir una vez más la relación entre la exposición del acto de escritura con la noción de Libro–Árbol, y cómo nuevamente la acompaña la idea de la producción musical, ahora una música fijada en las partituras sobre la mesa. También es necesario anotar de qué manera se cuela entre estas dos aristas interpretativas una imagen central en la producción poética de los años 90: la idea de la experiencia poética como un naufragio perceptivo y las figuras de sus sujetos, los náufragos, como metáfora abarcadora que acompaña la reflexión espejeante del texto poético con respecto a la experiencia de los sujetos en el contexto cultural de la postdictadura. "Como la vida privada de los árboles/ (o de los náufragos)" son las palabras a las que el sujeto escriturante se aferra.

En "Condenado a un oficio menor…" es el tedio de la misma escritura el que provoca su condición de condena: tratándose de un oficio de segundo orden, la escritura es perfilada otra vez como un ejercicio no central, marginal, de menor cuantía; su tono menor tiene que ver con la limpieza de un edificio imaginario y con una ambigüedad que en el poema la vuelve diferente pero a la vez inseparable de la misma estructura y del trabajo del sujeto. Las palabras parecen ser esos patrones (en sus dos acepciones principales) a los que maldice el sujeto hablante, al que han abandonado, dejando el edificio vacío. El acto de barrer restos, cuando las palabras no están, lleva al sujeto a maldecir "entre dientes,/ entre versos", asimilando su labor al trabajo de las ratas que deben acabar con el edificio: son los versos los que (no) roen –no los roídos– "la estructura de este viejo edificio", son las palabras mismas, que no estaban, las que ahora (no) se encargan, como termitas (inútiles) del cuerpo de palabras del poema, finalmente el poema que el sujeto escribe con tedio:

> Condenado a un oficio menor, como barrer
> los pasillos que abandonaron las palabras
> maldigo a mis patrones entre dientes,
> entre versos que no alcanzan a roer
> la estructura de este viejo edificio: el poema
> en que trabajo hace unos meses con desgano.

Dientes, versos, sujeto, palabras, todos como una plaga, abandonan, dejan sin vida, e intentan destruir lo que parece ser la débil ruina, pero es la oblicua manifestación de una fuerte "estructura" agobiante, esclavizadora, condenatoria, que resulta en la propia escritura del poema que la enuncia. De esta manera, parece ser que los agentes que escriben, que construyen el "edificio" son los mismos que lo borran, que lo descomponen[7]. Esta figura parece estar indicando que es la doble condición lingüística del poema la que, como un repliegue, se vuelve sobre sí misma, y devastadoramente se persigue dentro de sí para destruirse, *desde* dentro y *hacia* dentro, pero logrando un último momento de distanciamiento, de exhibición y espectacularización por medio del logro del artilugio, logro del ingenio barroco que se manifiesta y se revisa en esta escritura de modo manierista.

En "El rostro" el movimiento de la representación también es hacia dentro, la

[7] El poema expone un proceso muy similar, pero inverso, a la imagen de las dos manos que en el conocido dibujo de Maurits Cornelis Escher se están terminando de dibujar, la una a la otra, al mismo tiempo; en el poema de Anwandter los elementos del poema parecen borrarse a sí mismos a medida que se constituyen. Esta obra del dibujante holandés, además, perfila de manera cabal la reflexión metapóética que es la base de este primer libro del autor. Otro dibujo de Escher que puede relacionarse con los poemas de Anwandter es el titulado "Relatividad", que representa un laberinto de escaleras que al cerrarse sobre sí mismo pliega los distintos planos del espacio.

cara retratada pierde sus rasgos, "sus cejas" le pertenecen a la muerte cuando el "tú" frunce el ceño, y le pertenecen a la escritura, porque es ésta la que no sólo representa sino que encarna "los rasgos de la muerte". El despliegue antes del repliegue final abre de nuevo la distancia entre el yo enunciante de la escritura y el "tú" al que se dirige el apóstrofe lírico, que lo proyecta como un doble, indicando así la propia mortalidad al unísono con la muerte de la escritura:

> Las letras son los rasgos de la muerte
> sus cejas cuando frunces el ceño: no entiendes
> que en este poema la muerte se escribe en tu
> cara.

No resulta extraño que por medio de una escritura de esta manera replegada sobre sí misma el sujeto se presente como un desdoblamiento del autor. El autor parece deshacerse en la medida que la escritura se hace, su propia seña de identidad, su reconocimiento en el rostro, se borra mientras se construye. La coincidencia de la escritura del autor con el exterior, su referencialidad, se sostiene en un sentido negativo e invertido. El conocimiento es, a partir de este poema, un saber asimilable a la muerte en su figuración de lo cerrado: el que escribe sabe algo de la muerte que el otro, el "tú" del poema, su otro yo, no "entiende", pero que lo hace, lo configura, al ser representado, inconsciente de sí, de su mortalidad, por el texto de su doble. Es posible establecer así que para Anwandter, al menos en este poema, tanto el "saber" como el "no saber" están siendo producidos por la muerte en el poema; los gestos de lo pasajero son fijados por la escritura en su terminación, en el momento en que desparecen. Estos gestos son los de la escritura misma.

Si en este poema de Anwandter se tratara de la *ekfrasis*[8] de una imagen, podría afirmarse que el Rostro–Escritura a la que hace referencia, en tanto imagen anamórfica, produce una doble lectura, una distinta para cada persona del desdoblamiento.

[8] "Ekfrasis" o "ekphrasis", según la definición de Belén Gache: "Además de tecnopaegnias, ideogramas y caligramas, existen también otras formas en que palabras e imágenes entran en relación. Por ejemplo, a partir de la figura de la *ekfrasis* o a partir del enfoque conceptualista. Se entiende por *ekfrasis* la descripción, en poesía o prosa, de un objeto artístico. Esta figura tiene como intención la captura de lo visual con palabras. La figura de la *ekfrasis* alcanzó su auge durante el período victoriano, en donde los poemas tenían por tema privilegiado diferentes aspectos visuales de la naturaleza como, por ejemplo, los paisajes. Tanto Charles Dickens como Thomas Hardy y Charlotte Brontë cultivaron lo que se conoce en literatura con la denominación de "word painting" (pintura de palabras) y que consistía en extensos pasajes de descripciones visualmente orientadas cuya técnica emulaba métodos pictóricos, implicando detalladas estructuras composicionales, contrastes de luz y sombra, de colores y volúmenes. También es frecuente encontrar, durante el siglo XIX, poemas basados en las descripciones de pinturas o grabados. Suelen citarse como clásicos ejemplos de *ekfrasis Ode on a Grecian Urn* de John Keats o *Le Musée des Beaux Arts*, de Auden, basado en la pintura *La caída de Ícaro*, de Brueghel, entre otros." (Gache 2006: s/p).

Hay algo que uno de ellos "sabe", porque lo ve, en la imagen que devuelve el espejo de la escritura; el otro "no sabe" lo que el otro afirma, porque no lo ve; no se encuentra a la misma distancia, está más cerca, *es* el mismo rostro que se va haciendo a medida que es escrito, ya sea por él mismo o por su doble enunciante, situación que permanece en la ambigüedad. El Rostro–Escritura puede revelarse entonces como la imagen de un "no saber" y por otra superpuesta que integra –en la reproducción de uno de los tópicos barrocos– el propio rostro con la muerte. En consonancia con la idea de la "muerte del autor" la escritura se presenta aquí como portadora de un doble cuerpo, uno que se mantiene vivo mientras fija los rasgos de la muerte en el otro, en el doble; está enunciando su propia muerte mientras la letra lo mantiene vivo; el que escribe es aquí una máscara con conciencia, con "saber" de lo que esconde.

En "Poema con un candado en la boca" la revisión de este proceso escritural que se cierra sobre sí mismo se ve reforzado y objetivado en la exterioridad absoluta, la ausencia del yo de la experiencia personal de la escritura. El hablante le atribuye su propia boca al poema desde el título, el que es referido irónicamente por el primer verso, parodiando así cualquier posible autorreferencia productiva. Los giros de lenguaje se encuentran despojados de toda subjetividad y lirismo:

> –el título del texto es ya un candado,
> su escritura ociosa, mejor decir
> por qué no escribir de una vez por todas
> a) un poema serio
> b) un buen soneto

Sin embargo, el tono establece una doble valoración: el desgano ante la inutilidad del propio texto –se trata de una "escritura ociosa"– y de exasperación ante ella –"por qué no escribir de una vez por todas"–. Ante ella, en vez de ella, se proponen dos posibilidades y dos modelos: el "poema en serio" –¿un poema que establezca una comunicación directa con el apóstrofe lírico–lector o una referencialidad decodificable?– o un soneto –la armazón tradicional que asegura una forma prevista, cerrada, que no ofrece problemas de consecución ni de finalidad, un modelo que sin embargo es despreciado en la comparación que se realiza tácitamente con el verdadero deseo escritural de esta poesía, como sucede en "EL BOLERO, CADAVER EXQUISITO/ DE LA POESÍA ESPAÑOLA…". En Anwandter, la forma particular, en este caso el soneto, y la tradición a la que pertenece, son ironizados de manera cabal:

> EL BOLERO, CADÁVER EXQUISITO
> DE LA POESÍA ESPAÑOLA: así
> titulo este proyecto de soneto,
> que toma la voz de catorce vates

españoles insignes, para hacerlos
decir el melodrama que, en el fondo,
trasluce siempre su escritura. Ejemplo:
A los suspiros di la voz del canto

verso de Quevedo que serviría
para dar comienzo a este texto ocioso
y, más que probablemente, imposible.

Problemas de ritmo y rima han surgido
ya al momento de elegir el segundo
verso, cuyo autor todavía busco.

Tanto la "poesía española" que el soneto representa, como éste mismo, tanto tradición como estructura, son reconocidos como "cadáveres exquisitos", formas muertas y a la vez compuestas por muchas voces, muchos autores. El poema hace coincidir los 14 versos del soneto con "[…] catorce vates/ españoles insignes", de los que toma la voz. El "proyecto de soneto" de Anwandter quiere hacerles decir a éstos –el poema que leemos como vehículo– el melodrama que es trasfondo de su escritura, revelar su carácter sentimental, centrada en la expresión del yo, paradojalmente, por medio de un lenguaje desentimentalizado e instrumentalizado, donde éste se encuentra presente ni siquiera como un escritor, un autor, sino tan sólo como un articulador de la escritura, la figura que desde la ficcionalización de la autoría pone un título y desde esa distancia intenta llevar a cabo un proyecto que al mismo tiempo declara "ocioso" e "imposible". La dubitación de la supuesta voluntad, la falsa voluntad de la escritura, oscila entre la inutilidad de su ejecución, la imposibilidad de ésta y la incapacidad de su consecución por parte del sujeto escriturante. A partir de lo anterior, el poema abre algunas brechas interpretativas. Por un lado, el desprecio del tema, el lacrimógeno bolero latinoamericano y los "suspiros" de Quevedo, la utilización de la tradición y la ausencia del autor ante su despliegue y, por otro, la imposibilidad de la forma, donde es ésta la que falla, versus los problemas que declara el sujeto para llevarlas a cabo. Desplazada queda desde la primera y segunda estrofa hasta el último verso la problemática de la autoría, la idea más insistente en el trasfondo del poema.

La tradición y su forma predilecta, el soneto, no son discutidas por la obra de Anwandter en su centralidad y tampoco en su funcionalidad, como suponemos a partir de algunos de los poemas de *El árbol del lenguaje en otoño*. Sin dejar de ser central, el acervo tradicional es asumido por Anwandter desde el margen; sin dejar de ser funcionales los modelos poéticos son practicados disfuncionalmente, parodiados, porque lo que la visión de la poética de Anwandter proyecta, en este caso sobre

la poesía española de los Siglos de Oro y el soneto, es su obsolescencia. Central y funcional, la tradición y sus formas no le sirven al poeta: es del *canon* y su reproductividad de los que la poética de Anwandter se aleja, disfuncional e improductiva, por el camino de la incompletud y el carácter inconcluso de una investigación que insiste en los lugares fallidos, en las fisuras discursivas, en las ambigüedades, transformando cada poema en un ejemplo de univocidad y extrañeza, una excepción a la costumbre poética y una crítica práctica a su sistematización. En esta relación es posible observar la semilla fundamental del recorrido poético de Anwandter en su giro hacia una más intensa y extensa experimentación en *Square poems*.

El mismo proceso de enunciación de la forma puesta en práctica en la escritura tiene lugar en el poema "La metáfora", donde lo metafórico resulta el uso de otro modelo estrófico de la tradición clásica, la estrofa sáfica o de pie quebrado, para escribir un texto que hace alusión a su misma escritura bajo esta forma y anuncia, "sugiere", la escritura de otra estrofa escrita de la misma manera, una estrofa que nunca se produce, cuya inexistencia, cuyo vacío, queda resonando después de la abertura –la falta de cierre– de los dos puntos finales. El modelo es, en buena parte, funcional, si se compara el intento de escritura con las exigencias formales del tipo de estrofa, pero a la vez improductivo:

> Primer verso de un texto en que describo
> la forma en que usaré para escribirlo,
> se trata de una sola estrofa sáfica
> que sugiere otra:

En *El árbol del lenguaje en otoño* los modelos están considerados dentro del panorama, por así decirlo, de referencias del libro; idealmente resultan funcionales, aunque esta funcionalidad sea ajena e imposible para la escritura. En el poema titulado "De "Los emisarios"", la metáfora de los versos cojos implica una comparación con una escritura funcional; el poema no alcanza a llegar de forma completa, todas las palabras al mismo tiempo, al destinatario no expresado de los versos:

> Más de un verso cojea entre estas páginas,
> por eso es que no todas las palabras
> alcanzan a llegarte al mismo tiempo.
> Este texto es un atajo, en todo caso,
> o una clave
>
> –con ella has de abrir antes que golpeen.

La comparación con otra escritura tácita, la que por contraposición sí puede llegar a tiempo, que "no cojea", es evidente y necesaria al poema, constitutiva. El propio texto se presenta como un "atajo", en el sentido que, desde la perspectiva de una nueva torsión de sentido, puede llegar antes, a destiempo, pero adelantándose, en este caso, a la escritura funcional a la que hace referencia. Éste es un momento de particular relevancia en la poética de Anwandter: a partir de estos versos, es posible colegir que la diferencia entre la escritura propia y la escritura que podemos llamar central, comunicativa, funcional –incluso lo que bajo esta perspectiva se entiende como "poesía tradicional"– no estriba en la incapacidad de la escritura de llegar a su destinatario, sea éste un otro o el propio yo desdoblado, sino en su capacidad de llegar por otro camino –un atajo– o de diversa manera –a destiempo–, generando así otro recorrido y otra percepción de las palabras. (El gesto irónico, en este caso, casi triunfante, frente a la comunicación recta, es el de la posibilidad de llegar antes).

Creemos necesario, para subrayar la importancia de esta diferenciación en la obra de Anwandter, citar íntegro el breve texto de la "Poética" que el autor presenta en la *Antología de la poesía joven chilena*, de Francisco Véjar:

> Yo no tengo ideas muy claras sobre la poesía. No me leí "La poética". Manejo, para la tertulia literaria, un puñado de opiniones al respecto; pero no creo tomarlas en cuenta al escribir. *Pienso, por ejemplo, que los poetas son, en general, tipos con problemas de expresión; que cojean, o tropiezan con la lengua.* En ello reside, para mí, la gracia de lo que hacen; por ello el mundo, muchas veces, los deja atrás hablando solos. Eso pienso. Yo no tengo, para nada, lo que se dice "facilidad de palabra", pero insisto en escribir. Cada poema me ha significado dificultades tan distintas, que no me atrevo a afirmar nada definitivo. Quizá cada poema es su propia poética. (Véjar 1999: 17-18, las cursivas son nuestras)

Cada poema de Anwandter parece darle la razón al autor, estableciendo una poética propia, recorridos y saberes particulares. Accidentes, excepciones, no sólo a nivel de lo enunciado, estos poemas, en sus particulares disquisiciones retóricas, resultan excéntricos, como dijimos más arriba, ante la comunicación lingüística y la costumbre lírica. Coincidentemente, en una entrevista que el autor concede al poeta David Bustos (2007), explica y amplía los principios esbozados en el texto en prosa antes citado, y define la autorreferencia metapoética que caracteriza *El árbol del lenguaje en otoño* y el despliegue "en tiempo real, por así decirlo, [d]el proceso de su escritura/lectura". El entrevistador, por su parte, apunta a la desconfianza ante lo discursivo como un proceso de asimilación de los discursos ambiguos, irresueltos, de la posdictadura, y observa las ideologías implícitas de las maneras políticas del decir público, seguro en su afán de borrar y uniformar durante la transición, observando en ese contexto el soporte del libro editado en 1996 como una poética, la que

elabora el autor en su respuesta. También Julio Ortega, en el pequeño ensayo que dedica al primer poemario de Anwandter en su libro *Caja de herramientas*[9], observa esta "declaración de principios", de la que habla Bustos en la entrevista antes citada, como centro simbólico de las principales manifestaciones del despliegue y repliegue de la "espiral" de estos poemas en tanto desafíos y propuestas frente a la tradición poética y las relaciones establecidas entre escritura y mundo.

Son pocos los signos de movimiento y consecución en estos poemas de Anwandter. Uno de aquellos lo representa el "atajo", tal y como observamos en "De "Los emisarios""; además, este poema hace mención a una "clave" que permita descifrar la escritura en la lectura, un artilugio que conecte la producción con la recepción, el interior con el exterior, el enciframiento con una hermenéutica posible. Otro de estos escasos momentos lo representa la comunicación que se intenta conseguir en "Caligrama", por medio de la instalación de "*los postes de un tendido telegráfico*" que, pese a su horizontalidad, atraviese el texto "en vertical", verticalidad metafórica, representada por las cursivas del verso, que sustituye la forma erguida central del Libro–Árbol, ahora ausente:

> Es preciso abrir una ruta en esta prosa,
> espaciar ciertas palabras para instalar
> los postes de un tendido telegráfico.
> Cruzando este verso en vertical el texto
> se asegura que el sentido del párrafo
> llegue al final en forma de poema.

La oposición verso/prosa que habita la poesía de Anwandter y que ya revisamos en "Desde hace más de un siglo…" como el triunfo histórico de lo prosaico, se invierte en "Caligrama": la lucha de la escritura consiste en "abrir" la prosa para el que el "párrafo" "llegue al final en forma de poema" por medio de un "tendido telegráfico". Todas las señales apuntan a que nos enfrentamos a una parodia sobre el proceso de la escritura versal: la comunicación resulta telegráfica, reducida frente a la prosa, y la faena poética es ironizada, presentándose al poeta como un mero artesano, un versificador, pues el poema termina su narración cuando se enuncia su logro "en forma de poema", objetivo reducido de la finalidad de la escritura. Bajo esta perspectiva es que puede recuperarse como ironía ese "llegar antes" del poema titulado "De "Los

[9] Julio Ortega titula "Andrés Anwandter" el texto que dedica a nuestro autor en su libro *Caja de herramientas* (Ortega 2000: 121–124). Citamos de la página 121: "Ya el formato es una declaración de principios: los poemas están impresos en hojas sueltas y el libro se abre como un álbum de hojas debidas al "árbol del lenguaje"; la primera hoja (hoja "de respeto", o sea en blanco) está hecha a mano y trae la "huella de agua", diríamos, de unas hojas. Este trasvase de referencias será el eje del libro: las hojas del otoño se convierten en las hojas del libro, y viceversa…".

emisarios"". A partir de lo anterior, este "llegar antes" representa la no coincidencia entre deseo y realidad que atraviesa la poesía de Anwandter en su estrato más profundo, que consiste aquí en adelantarse a recibir lo que se ha solicitado como deseo.

En este texto en particular, el hablante asegura que el tú del poema abrirá la "puerta" antes de que lleguen los "emisarios" que el mismo destinatario del apóstrofe ha llamado. A partir del título, el texto propone una relación intertextual con un paratexto del libro *Los emisarios* del poeta colombiano Álvaro Mutis, en particular con la cita que precede y da título al conjunto, del poeta sufí de Córdoba, Al Mutamar–Ibn Al Farsi (1118–1196), que dice: "Los Emisarios que tocan a tu puerta,/ tú mismo los llamaste y no lo sabes." (Mutis 1990: 148). La cita nos instala en el juego de sostener por medio del mismo texto dos saberes diferenciados, como vimos en "El rostro": el hablante le otorga al tú la posibilidad de un atajo o de una clave con los que pueda "llegar antes" a un encuentro inesperado, que éste "no sabe" –según nos informa la cita del poeta sufí hecha por Mutis–, y del que, sin embargo, el primero se encuentra al tanto; desde la perspectiva incorporada por el hipotexto, el esfuerzo del sujeto escriturante de "De "Los emisarios"" está prestando una ayuda al tú de su apóstrofe, intentando salvar la distancia virtual de la ficcionalización de la producción y la recepción del poema, para acortar la distancia de los *saberes*, que en este texto ampliado están en disputa, dándole posibilidades para enfrentar la inminencia, pero sin querer o sin poder –esto también permanece ambiguo— revelarle su conocimiento de manera completa.

En los versos de Al Farsi no hay intención de intervenir en el destino del otro; se trata, más bien, de una advertencia sapiencial, moral, a posteriori de los sucesos que de este modo son narrados; el *saber* o *no saber* disputado en el poema es más bien retórico que pragmático, aunque su mensaje sobre la peligrosidad del propio deseo entronca con la poética de Anwandter. Resulta notable que la lectura angustiosamente correctiva que hace el poeta chileno sobre el texto del sufí termine por tergiversar el sentido de los versos citados, incorporándolos a una escena distinta, donde el afán angustioso y secreto del sujeto, sólo si se conoce el poema de Al Farsi, es salvar al tú de las consecuencias sorpresivas, y suponemos nefastas, de la presencia inesperada del objeto de su deseo y su llamado, sin saber siquiera que ese deseo ha provocado la venida de los emisarios. De este modo, le otorga al mismo tiempo un importante papel al hipotexto atraído, siendo éste el portador de la "verdadera" motivación del sujeto enunciante. Así, el poema de Anwandter articula dos saberes, dos niveles de lectura, a partir de la incorporación muda de los versos de Al Farsi, pues sólo entrega la pista a seguir en el título a un lector que accederá, fuera del poema, a una interpretación que podríamos llamar más completa que la del lector que sólo se quede en el texto con el que se relaciona en primera instancia.

De esta forma, el poema de Anwandter queda supeditado a su complementación por medio de lo (no) citado, desmantelando así –una vez más— la visión de sus prácticas de escritura como centrales y autosuficientes, lo que resulta propio de los procesos de la transtextualidad a nivel teórico e histórico, una suerte de desenmascaramiento de la originalidad literaria que la escritura de Anwandter acoge "contra" sí misma, presentándose como una escritura supeditada a otra, dependiente. Es necesario recordar, sin embargo, que Anwandter no está citando una escritura "principal" (en este mismo orden teórico), sino a partir de su utilización como paratexto del libro que efectivamente instala la propia escritura como central: me refiero al libro de Mutis, que utiliza la cita de Al Farsi sólo como un elemento lateral, en sentido clásico, principalmente para la elaboración de su propio título o como un elemento iluminador de cierto núcleo de sentido del poemario.

Por lo tanto, la relación que establece el poema de Anwandter con su hipotexto es, en este caso, una relación distinta a la tradicional utilización paratextual, relacionándose las escrituras ni siquiera como contratextos, sino como paratextos una de otra, en una red que las relaciona relativizando las jerarquías literarias y la idea central de la autoría. Las citas explícitas y semiexplícitas están incorporadas en este libro de Anwandter al cuerpo mismo del poema, generalmente a partir del título: "De "Los emisarios"" no indica el autor, pero sí "Todos los gatos de la región son un ruido en el techo (Antonio Cisneros)", "It is evening. The house is evening,/ half dissolved (Wallace Stevens)", "Sólo es hermoso el hermoso/cuando lo miran (Safo)". En "Ahora mismo la aurora con/ sandalias doradas (Safo)" no sólo la integración de la cita que titula y abre el poema con sus dos versos, sino también la forma en que la cita es utilizada, son significantes en diversos niveles:

> Es el recuerdo de un verso la forma
> en que el momento le dicta a mi lengua
> su imagen, para esta pobre elocuencia
> cita gratuita.

El motivo clásico de los versos de Safo prácticamente es intrascendente en el contexto de este poema de Anwandter; aquí, el valor de estas líneas radica en ser incorporados en la escena de un traspaso *mayor*, la descripción del proceso imaginario previo a la escritura, el movimiento que la produce; subrayamos la palabra "mayor", pues esta escena, tantas veces tematizada en la poesía occidental, aparece aquí representada tan sólo en la inmanencia de su proceso interno, despojado totalmente de toda trascendencia y más aún, de toda efectividad. Sin duda, lo más interesante de aquello que observamos es la declaración de procedencia de los materiales ima-

ginarios y su posterior trasmisión: el "recuerdo de un verso" –el que leemos en el título– es la forma que el "momento" le otorga, en forma de "imagen", a la "lengua"; el paradigma de lo visual convive en este momento con el oral, generando la "elocuencia" del sujeto "hablante", una elocuencia por lo demás "pobre" e insignificante, en el sentido que expone la banalidad y gratuidad de la cita, para ostentar, *mise en abisme*, el proceso mismo de la cita.

Sin embargo, si entendemos que podría haberse utilizado cualquier cita para exponer este proceso gratuito, tal como se hace, éste es también parodiado de una forma clásica en particular, pues estos versos reproducen una estrofa sáfica, ironizada también por la aliteración ripiosa de las dos palabras finales. Resulta necesario integrar este momento poético al registro de aquellos que contribuyen en la poesía de Anwandter a insistir en la separación inconsciente, depositada en el imaginario, de las instancias que configuran el traslado poético de la oralidad a la escritura: precisamente es ésta última la que hace posible que la cita quede estampada en el texto, en el libro del autor, la que se encuentra como término ausente en la relación que representa el poema. En este sentido, también podemos observar el traslado tácito de una forma versal y acentual, la estrofa sáfica, desde su forma oral, musical, a su forma escrita, musical-visual, lo que se hace evidente tan sólo por medio de la "cita" de un tipo de forma poética prestigiosa. La poesía de Anwandter, desde la perspectiva del fracaso de la escritura, registra y exhibe la brecha donde ésta hace visible la pérdida del "paraíso" de la oralidad.

Es de este contexto enunciado en las páginas anteriores del que la escritura del segundo libro del autor, *Especies intencionales*, intenta desapegarse y diferenciarse, instalando un proceso diverso de la percepción y la representación. Si en *El árbol del lenguaje en otoño* la escritura insiste en observarse a sí misma de manera oblicua y en exponer tautológicamente su autorreferencialidad, el carácter especial de su comunicación, consideramos que este proceso imaginario se sumerge en estos nuevos poemas para deconstruirse y adquirir una –otra– forma predilecta –la pantalla– que particulariza, en tanto *imago* pero también objeto practicable, de uso, el proceso de su discursividad y, en segundo término, permite desplegar dos instancias de un mismo sujeto: la primera, cuando éste observa, investiga y escribe, y la segunda, cuando transcurre por los diversos espacios, como una imagen más entre las imágenes, y puede ser observado, guardando por momentos una intensa ambigüedad que los confunde, poniendo en evidencia la experiencia fantasmal del sujeto en los entresijos de la cultura de la imagen. Coincido en afirmar, junto con Alejandro Zambra, que es la figura de la *pantalla* la que se propone como núcleo de la poética de este libro del autor: las pantallas son para Zambra el "ruido de fondo" –como titula su presentación sobre el segundo libro de Anwandter (Zambra 2001)– con el que esta poesía

realizaría su trabajo, una especie de realidad constante y cambiante que permanece como referencia que reemplaza y otorga marco a la cultura que constituye.

Referencias

Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, Editorial Paidós.

Bello, Javier (1995). *Poetas chilenos de los noventa. Estudio y antología*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Literatura Hispánica. Facultad de Filosofía y humanidades, Universidad de Chile.

— (1999). "Los náufragos. Poetas chilenos de los 90". Recuperado de: uchile.cl/cultura/poetasjovenes/index.html (último acceso: 02/02/2026).

— (2011). *Memoria y negatividad en la poesía chilena de postdictadura (1990-2005). Cinco autores de la década del noventa: Antonia Torres, Andrés Anwandter, David Preiss, Alejandra del Río y Germán Carrasco* (Tesis doctoral). Facultad de Filología, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

— (2011). "Poesía y postdictadura en Chile". En Mateo del Pino, Ángeles y Adela Morín Rodríguez (eds.). *Ciudadanías. Alteridad, migración y memoria*. Madrid, Editorial Verbum, pp. 119-150.

Bustos, David (2007). "La poesía es un tipo de comunicación defectuosa. Entrevista a Andrés Anwandter". Recuperado de: www.letras.mysite.com/db120207.htm (último acceso: 05/03/2024).

Derrida, Jacques (1989). *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, Editorial Cátedra.

Foucault. Michel (1994). "Utopía y heterotopías". Edición y traducción de Martínez, Constanza y Fernando Blanco. *Licantropía*, nro. 3, Santiago, pp. 30-35.

— (2011). "¿Qué es un autor?". Traducción Gavidia, Gertrudis y Jorge Dávila. *Literatura y conocimiento*. Los Andes, Ediciones Mérida, pp. 95-125.

Gache, Belén (2006). "La poética visual: en las fronteras entre leer y ver". Recuperado de: www.findelmundo.com.ar/belengache/pvisual.htm (último acceso 05/03/2024).

Jakonson, Roman (1985). *Lingüística y poética*. Madrid, Editorial Cátedra.

Mutis, Álvaro (1990). *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948–1988*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Ortega, Julio (2000). *Caja de herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago, Editorial Lom.

Véjar, Francisco (1999). *Antología de la poesía joven chilena*. Santiago, Editorial Universitaria.

Zambra, Alejandro (2001). "Ruido de fondo". Recuperado de: web.uchile.cl/publicaciones/cyber/18/crea13a.html (último acceso 06/03/2024).

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 199-217

La cosmopoética de Espinosa Medrano: Poesía y territorio en *El robo de Proserpina* (Cusco, siglo XVII)

Espinosa Medrano's cosmopoetics: Poetry and territory in *El robo de Proserpina* (Cusco, 17th century).

FECHA DE ENVÍO 10/05/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 17/06/2025

Pedro Favaron
Pontificia Universidad Católica del Perú

Resumen:

El presente artículo presenta una lectura de la obra de teatro quechua El robo de Proserpina, escrita en quechua por el sacerdote cusqueño Juan Espinosa Medrano en el siglo XVII, desde una perspectiva cosmopoética. Se entiende la cosmopoética como la tendencia de la racionalidad y creativa indígena a establecer un vínculo dialógico con el resto de seres vivos, reconociendo a lo humano como parte de una comunidad de lo viviente. El artículo dará cuenta que la obra de Espinosa Medrano, desde una perspectiva cristiana heterogénea, a un mismo tiempo, niega y reafirma la validez de la poética amerindia.

Palabras clave:

Archivo virreinal andino; teatro quechua; cosmopoética; heterogeneidad literaria.

Abstract:

This article presents a reading of the Quechua play El robo de Proserpina, written in Quechua by the Cusco priest Juan Espinosa Medrano in the 17th century, from a cosmopoetic perspective. Cosmopoetics is understood as the tendency of indigenous rationality and creativity to establish a dialogical link with the rest of living beings, recognising the human as part of a community of the living. The article will show that Espinosa Medrano's work, from a heterogeneous Christian perspective, both denies and reaffirms the validity of Amerindian poetics.

Keywords:

Andean viceregal archive; Quechua theatre; cosmopoetics; literary heterogeneity.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Introducción

El teatro quechua durante la era virreinal, desarrollado en la segunda mitad del siglo XVII y buena parte del siglo XVIII, tuvo en Cusco uno de los principales focos de composición dramática. Se trata de un género en el que se alcanzó algunas de las más refinadas expresiones literarias en lenguas indígenas de América. Sin embargo, no son muchos los guiones en quechua que el archivo ha salvado del olvido. Por el momento, como ha indicado César Itier (2017) –sin duda el mayor especialista sobre el tema–, solo se conocen seis obras escritas. Se sabe, además, que existieron diversas representaciones populares, casi rituales, aunque con guiones, basadas en la imaginación regional sobre la captura y muerte del inca Atahualpa. Aunque tal corpus se muestra acotado, parece ser parte de algo mayor. "Lo que ha llegado hasta nosotros tanto de este teatro culto como de esta tradición popular probablemente no son sino los restos de una producción que fue mucho más abundante" (Itier, 2017: 177). Se habría tratado, entonces, de un género literario de mucho vigor, que tuvo que haber sido consumido por un público que tenía, al mismo tiempo, conocimientos de las lenguas indígenas y del teatro hispánico. Las obras que han llegado a nosotros manifiestan una innegable calidad literaria y hondura reflexiva.

Algunas de estas obras fueron escritas por autores criollos. Esta singular asimilación del quechua como lengua literaria, incorporando, al mismo tiempo, los patrones hegemónicos del teatro español, nos sitúa "ante un caso único en toda la América colonial" (Husson, 2002: 451). Es posible que, además de una sincera adhesión poética y afectiva a la lengua, estos escritores utilizaran el quechua para diferenciarse de las autoridades hispánicas y señalar la posición ventajosa de los criollos para mediar las relaciones con la República de Indios. Cabe destacar, dentro de esta élite cusqueña que escribió, al menos parte de su producción intelectual, en quechua, al sacerdote Juan Espinosa Medrano, más conocido como "Lunarejo", nacido alrededor de 1630 y muerto en 1688, y formado intelectualmente en el Seminario San Antonio Abad de la ciudad del Cusco, regentado por los dominicos. Debido a su valía literaria, no es posible llevar a cabo ningún trabajo histórico del teatro quechua virreinal sin considerar las obras de Espinosa Medrano en esta lengua; las dos conocidas son *El robo de Proserpina* (a la cual se dedica esta reflexión) y *El hijo pródigo*. Ninguna de ellas llegó a la imprenta durante la vida del autor, aunque es muy posible que fuesen representadas en el Seminario. Si bien la presencia de elementos del teatro hispánico en el arte dramático del Lunarejo es evidente, el presente análisis se centrará en la cosmopoética que se presenta en *El robo de Proserpina*.

El término cosmopoética se refiere a una poética del territorio que es propia de la sensibilidad vehiculizada por el arte verbal amerindio y que da cuenta de la com-

prensión indígena de que todos los seres del territorio están vivos, poseen consciencia y participan de los flujos comunicativos o semióticos que serían inherentes a la existencia (Favaron, 2025). La hipótesis central de este trabajo es que, a pesar de las convicciones cristianas de Espinosa Medrano y de su combate a ciertos aspectos de la ritualidad indígena, algo de esta comprensión amerindia sobre la agencia dialógica del cosmos irrumpió en su escritura, dando cuenta del entrecruzamiento heterogéneo de la literatura hispánica y el acervo oral de las naciones indígenas. Se entiende, por lo tanto, que la cosmopoética es, al menos en cierta medida, inherente a la heterogeneidad literaria de la región andina, tal como esta fue comprendida y desarrollada conceptualmente por Antonio Cornejo Polar (2011); es decir, la presencia del arte verbal indígena en la escritura virreinal trajo consigo a la literatura la comprobación indígena de que los seres vivos participan de un flujo semiótico que va más allá de lo humano. Es posible que esta irrupción cosmopoética en el proyecto literario del Lunarejo viniera por el propio temperamento de la lengua indígena; al menos, José María Arguedas (1986) estaba convencido de que el quechua era una lengua (o una familia lingüística, para ser más precisos) que servía de manera más acertada que el español para expresar el vínculo afectivo entre el ser humano y el territorio: "Los que hablamos este idioma sabemos que el kechwa supera al castellano en la expresión de algunos sentimientos que son los más característicos del corazón indígena: la ternura, el cariño, el amor a la naturaleza" (Arguedas, 1986: 28). Aunque resultaría bastante complicado dar pruebas empíricas de esta intuición, conviene tenerla presente como posibilidad a la hora de interpretar la cosmopoética de *El robo de Proserpina*. Esto no significa que el autor virreinal planteara de manera consciente una reflexión cosmopoética, sino que esta es una posibilidad interpretativa que podría surgir desde el uso de la propia lengua indígena. Para realizar esta interpretación propuesta, se llevará a cabo un acercamiento hermenéutico a diversos fragmentos de la obra, prestando especial atención a la versión quechua. Para ello, se utilizará principalmente la versión bilingüe de la obra presentada por Itier (Espinosa Medrano, 2010), cuyos fragmentos en ambas lenguas serán citados de manera extensa; sin embargo, la confianza depositada en esta traducción no exime al especialista de la necesidad de ir al texto original y de brindar alternativas traductológicas propias[1].

[1] Si bien el texto de Espinosa Medrano está escrito en el quechua de la época, mis propias referencias a los términos seguirán la variante ayacuchana ya que es la que mejor manejo y en la que he realizado mi interpretación de otros textos virreinales.

2. La condena del cosmos

La escritura de *El robo de Proserpina* se basó en un mito grecolatino. Según la versión incluida por Ovidio en sus *Metamorfosis* (año 8 d.C.), Proserpina era la hija de la diosa Ceres (patrona de la agricultura, la cosecha y la fecundidad) con Júpiter (principal deidad del panteón romano). Esta joven deidad fue secuestrada, siempre siguiendo a Ovidio, por Plutón (regente del inframundo), causando la angustia de Ceres, quien emprendió su búsqueda. Para tratar de remediar el asunto y evitar la lucha entre dioses, Júpiter sentenció que Proserpina debía ser devuelta a su madre salvo que, durante su cautiverio, hubiese comido los frutos del inframundo. Debido a que solo había comido siete semillas, el primero entre las deidades decretó que pasaría la mitad del año junto a Plutón y la otra con su madre. Parece probable que el mito tuviera cierta relación simbólica con el paso de las estaciones y los tiempos de siembra, espera y cosecha. Por lo tanto, en su origen, era una narrativa que proponía una poética cósmica. Sin embargo, desde el Medioevo, este relato, como muchos otros de la antigüedad, fue interpretado desde un prisma cristiano: para esta nueva lectura alegórica, "la pesquisa de Ceres por hallar el paradero de su hija fue interpretada como la búsqueda de Ánima, el alma humana" (Jaye, 1994-1995: 511 [traducción propia]); la nueva lectura, por lo tanto, habría privilegiado una dimensión metafísica por encima (e incluso ignorando) la ritualidad del territorio presente en el mito en su contexto original grecolatino.

La obra de Espinosa Medrano se articula con estas interpretaciones de origen medieval. El escritor cusqueño se inspiró de forma directa en la versión de Petrus Berchorious (1290-1362), incluida en su libro *Ovidius Moralizator,* para dramatizar de manera alegórica, mediante las acciones del mito, enseñanzas propias de la reflexión teológica cristiana. Sin embargo, a diferencia de las versiones precedentes, el Lunarejo fusionó la historia de Proserpina con el relato griego de Endimión, pastor durmiente que fue amado por Selene (diosa Luna). Es posible que la utilización de mitos europeos quisiera reafirmar el hecho de que los ancestros de los españoles también habían sido paganos (tema que luego será retomado por otros autores, como Fray Calixto de San José). La importancia de este punto para el pensamiento religioso en América no es menor: si los antiguos habitantes de Europa habían desconocido el Evangelio y practicado otros cultos, no tenía sentido condenar a las naciones amerindias o negar su entrada plena a la Iglesia por la supuesta "idolatría" de sus ancestros. Asimismo, tal vez también buscaba afirmar la posibilidad de que Dios hubiera estado manifestando huellas de su verdad incluso en la imaginación de pueblos que desconocían la revelación bíblica. Otra de las innovaciones del Lunarejo fue que, mediante la cosmopoética de sus versos quechuas, logró una versión en la que,

al mismo tiempo que interpretaba la historia de Proserpina como una alegoría de la metafísica cristiana, le devolvió una dimensión cosmogónica que, en buena medida, había desaparecido en las lecturas medievales.

De la manera más resumida posible, el argumento de *El robo de Proserpina* es el siguiente: Plutón, quien de manera explícita se identifica con Luzbel, abre la obra con un soliloquio en el que explica su rebelión contra Dios y el posterior rapto de Proserpina (la cual es presentada como el alma humana), mientras ella se hallaba en el Paraíso. Ceres, que es una metáfora de la Iglesia, está decidida a encontrar a su hija y a declarar la guerra al demonio, para lo que contará con la ayuda del pastor Endimión, encarnación literaria de Cristo. A partir de entonces, empieza una lucha por salvar a la inconstante Proserpina de su cautiverio y de su propia sensualidad; la victoria final sucede mediante el perdón de los pecados que la joven obtiene gracias a su participación en la eucaristía. Sin lugar a dudas, las acciones dramáticas ponían en escena aspectos de la historia universal (desde la perspectiva cristiana) sobre la salvación del alma; sin embargo, "Espinosa Medrano añade a la habitual interpretación teológica propia del auto, una dimensión histórica, pues, mediante una serie de signos, se da a entender que esta obra alegoriza en particular «la historia espiritual del Perú»" (Rodríguez, 2017: 231). Uno de los primeros indicios de esta clave histórica se da en el largo discurso inaugural de la obra, dado por Plutón: el demonio se declara como dueño de lo existente en el cosmos y capaz de ejercer su potestad sobre rayos, astros, nieve, agua, nubes y montes. Debido a que este dominio sobre los elementos cósmicos era potestad de distintos *waka* (dueños espirituales del territorio dentro de la cosmogonía ritual precolombina), bien puede intuirse, sin forzar demasiado la interpretación, que Plutón es asemejado a ellos. Como es sabido, los sacerdotes católicos consideraban demonios a estos *waka*, y los llamaban *supay*.

Inti, killa, ch`askaqullur,	El Sol, la Luna, el lucero
Chuqui-illa k`anchaq kaptin,	Y el rayo, aunque resplandezcan,
P`unchaw pusaq qhiyan thupa,	El astro brillante que trae el día,
Tutayaqqa munayllaypim.	Se oscurecen en cuanto quiero.
Qispi unu puriqtapas	La corriente cristalina
Sinchi qasam hark´aq kani	La detengo congelada
Chullunkuyrit´iktari	Y la nieve más endurecida
Unullamantaq t`ikrani	La convierto de nuevo en agua.
K`uchi wayra waman phawaq	Al viento ágil, que ligero
Tukuy pacha muyuqtari	Da Vueltas a todo el orbe,

“tiqsinmanta urquktapas	Yo le ordeno que cercene
Qhuruy” ñispam kachaq kani.	Los montes de cuajo

(2010: 58-60)

La ontología implícita en este extracto no se decanta por una interpretación mecanicista del funcionamiento del mundo físico. Por el contrario, fenómenos como el brillo del sol o el resplandor del rayo son atribuidos a la voluntad plutónica. Se trataría de seres vivos, cuyo comportamiento dependería de la injerencia de una entidad consciente de los mundos suprasensibles. Por lo tanto, el extracto no entraña una negación de la cosmopoética amerindia, pero sí condena (o, por lo menos, prodiga cierto menosprecio) a la existencia material, en tanto subordinada a lo demoniaco y, por eso mismo, contrapuesta a lo celeste y divino. El mismo Plutón afirma despreciar, sin ninguna duda (*millasqay**mi***), a los seres humanos, debido a que son criaturas formadas del barro de la tierra (*allpamanta kaqkunaqa*) (2010: 62). Su discurso establece, de esta manera, una mayor valía de lo espiritual sobre la carne, en una opción dicotómica de jerarquización metafísica bastante común para el pensamiento teológico de la época. En cambio, para las cosmogonías amerindias, aquello que, forzando un poco las equivalencias, podría ser denominado como alma y cuerpo, no entablaban una relación dialéctica competitiva, sino complementaria. Las prácticas rituales indígenas que buscaban establecer un diálogo con los *waka* que ejercían sus potestades sobre el cosmos, para así propiciar la fecundidad de lo existente, son de esta manera conceptualizadas por el poema como embustes satánicos, contrarios a las enseñanzas eclesiásticas y a Dios. Se trataría de ritos cuyas concepciones implícitas habrían estado demasiado apegadas a preocupaciones mundanas y desatentas a la trascendencia divina. Esta intención discursiva debe haber resultado bastante clara para la audiencia de la época, versada en las reflexiones teológicas y en las diferencias entre las ritualidades amerindias y las concepciones católicas que la antropología sacerdotal había establecido desde mediados del siglo XVI.

El fragmento citado establece que el demonio tiene la posibilidad de oscurecer al Sol, a la luna, al lucero, al rayo y a otros astros. La expresión original es “*Tutayaqqa munayllaypim*”. En quechua, *tuta* es noche; *-ya* es un transformativo verbal (Cerrón Palomino 2008) que indica mutación. Por su parte, *munay* es deseo o voluntad. Por lo tanto, otra posible traducción de este verso sería “sin duda (*-mi*) los convierto en noche desde mi voluntad nomás”. Es decir, para la racionalidad del discurso poético, el demonio podía oscurecer a todos estos seres del cielo con solo desearlo. El enunciado utiliza el evidencial atestiguativo *-mi*; esto parece indicar que Plutón ya había comprobado antes esta potestad, oscureciendo a estos astros, por lo que la fuerza de su injerencia estaría fuera de duda. A continuación, asegura tener una autoridad

semejante sobre el agua, ya que dice poder detener el agua cristalina. La frase quechua utilizada es "*sinchi qasam hark´aq kani*". También aquí se puede proponer una alternativa un tanto diferente a la opción traductológica de Itier. El término *qasam* se suele traducir actualmente en el castellano andino como friaje o helada: se trata de un fenómeno climático que quema las plantas y muchas veces mata a los animales. Por lo tanto, es un acontecimiento adverso al género humano y a la plenitud de la comunidad de lo viviente. La frase se podría traducir, entonces, como "soy (*kani*) el intenso (*sinchi*) friaje que congela [el agua cristalina]". El verbo *harkay* es detener; *harkaq* sería "el que detiene". Pero, dentro de la cadena significante del verso, puede entenderse como el que congela (o, el que detiene un líquido mediante congelación). Por lo tanto, el demonio es el friaje. De esta manera, se ve que la descripción de Plutón, en la obra de Espinosa Medrano, parece hacer hincapié en las facetas oscuras de los *waka*, en su capacidad de dañar al ser humano (que era algo que, desde la reflexión ritual precolombina, sucedía cuando estos transgredían los principios comportamentales que trataban de garantizar la plenitud de la existencia). Al final del extracto citado, el demonio dice: "«*tiqsinmanta urquktapas / qhuruy*» ñispam *kachaq kani*". La acertada traducción de Itier no señala, sin embargo, que el demonio se cita a sí mismo hablando con el halcón[2]. Como se sabe, el quechua, por lo general, no admite discursos indirectos; más bien, utiliza el término ñispa para indicar que lo que se ha dicho es una cita directa. Por lo tanto, estos versos se podrían también traducir así: "«desde el fundamento mismo de la montaña / córtala», diciendo yo mandaba". Esta traducción resulta de interés porque el término "*qhuruy*" (córtala, cercénala) es un imperativo; luego Plutón afirma que él ordenaba, mandaba, encomendaba (*kachaq*) al halcón lo que debía hacer. Por lo tanto, se trataría de un acto del habla; la frase buscaba ejecutar una acción con palabras que modificaran lo existente: es un enunciado que encomienda al halcón que cercene la montaña; son palabras que causaban una transformación de la configuración material del territorio, lo cual daría cuenta de una concepción indígena sobre la fuerza realizativa[3] de la palabra en un sentido fuerte del término (Favaron, 2024).

Estos no son los únicos aspectos que permiten relacionar a Plutón con un *waka*. La obra también afirma que las tropas infernales tocaban los *pututu* (instrumentos de viento hechos con conchas marinas), lo cual también liga a Plutón con un jefe guerrero amerindio. El texto dice que el sonido de los *pututu* hacía que el viento se detenga temeroso (*wayrapas manchariymanta / sayaykun**mi** purisqanpi*); el uso del evidencial *-mi* parece indicar que este suceso era notorio y perceptible para cualquie-

[2] Es posible traducir el verso "*wayra waman phawaq*" como águila que vuela ágil, puesto que *wayra* es viento, pero también puede connotar agilidad.

[3] Entiendo acá el concepto de fuerza realizativa como la capacidad que, desde la reflexión indígena, tiene la palabra de generar transformaciones sobre la configuración material del cosmos.

ra que se hallara en el lugar. Que el viento pueda detener su andar (*puriy*), debido a que sentía temor (*manchariy*), indica, por un lado, que es un ser consciente y afectivo; por otro, que el sonido de las caracolas tenía una fuerza realizativa capaz de afectar sobre su comportamiento. La facultad de influenciar sobre el resto de seres vivos mediante palabras, cantos o vibraciones sonoras, debe ser entendida como parte de una cosmopoética amerindia que propone la posibilidad de establecer vinculaciones dialógicas con el resto de los seres; señala, además, un flujo semiótico compartido por todo lo existente y una comprensión ontológica que establece la capacidad de modificar el cosmos mediante prácticas rituales (Favaron, 2025). Asimismo, el texto afirma que los soldados del infierno peleaban con *warakas* (hondas), arma que, para cualquier espectador de la época, remitía a los guerreros indígenas.

Más adelante, pero aún en su soliloquio inaugural, Plutón afirmará que las plumas del ave moradora del aire (*wayra llaqtayuq*) lo embellecen (*sumaychawan*). También, que se viste con la piel de la serpiente y es poseedor de su veneno. Se trataría, por lo tanto, de una suerte de serpiente emplumada. En ese sentido, sería una entidad que, desde la simbología de su apariencia, ejercería una influencia sobre la totalidad cósmica: la unión de la serpiente y el ave forma una imagen arquetípica que manifiesta la complementación entre el suelo y el cielo. La serpiente, asimismo, por la figura zigzagueante que traza su movimiento, también puede tener asociaciones simbólicas con el rayo que es, justamente, un puente lumínico que vincula lo alto con lo bajo. A todas luces, la imagen que Plutón dibuja de sí mismo tiene asociación con ciertas iconografías tradicionales de los *waka* que no deben haber pasado desapercibidas para una audiencia cusqueña. Mazzotti (1996) ha afirmado que, en tiempos precolombinos, Wiraqucha solía ser dibujado con un aspecto algo aterrador, rodeado de serpientes y pumas, mientras rayos del Sol brotaban de su cabeza; dice también que el tallado en piedra de este ser extraordinario en Tiahuanaco, que lo muestra con un rostro felino derramando lágrimas, daría cuenta de su relación con la lluvia y el granizo, tal como parece ser el caso de Plutón. *El robo de Proserpina* también asegura que los felinos andinos (el puma y el jaguar) obedecen al pensamiento de Plutón y se postran ante él, atributo que, muy posiblemente, también era propio de Wiraqucha. Los felinos eran considerados como una manifestación de la fuerza depredatoria de este *waka*, por lo que posiblemente tenían cierta asociación con los aluviones y, por lo tanto, con el manejo de las aguas.

Wayra llaqtayuq pisqupas	El ave ciudadana del aire
Sumaychawan phurunwanmi	Me engalana con sus plumas,
Qaranwanmi mach´aqwaypas,	Y también, con su piel, la serpiente

Miyunwanmi mat`i kani.	Que me llena de su veneno.
Uturunku, pumaranra,	El jaguar y el puma
K`umuykunmi purinaypi	Se postran en mi camino
Kamachisqay saqirinkum	Y obedientes dejan
Awqa kayñinta ñuqapi.	Su fiereza ante mí.

(2010: 60)

La frase final de este fragmento ("*awqa kayñinta* ñuqapi"), según la traducción de Itier, daría a entender que los felinos dejan su fiereza ante Plutón. Sin embargo, este verso también podría ser traducido de una manera algo diferente: ellos dejaban "su ser guerrero (*awqa kayñinta*) en mí (ñuqapi)". De ser correcta esta posibilidad traductológica, estos animales no solo se postraban ante Plutón (quien sería su dueño), sino que también le transmitían su capacidad para la lucha (*awqa*) y sus fuerzas depredatorias, tal como hasta hoy sucede entre los sabios visionarios de la Amazonía peruana, quienes aseguran que los pumas y jaguares son sus "mascotas" y les ayudan a combatir a sus enemigos (Favaron y Bensho, 2023). En todo caso, queda claro que, mediante este fragmento, la obra dramática continúa trazando el parentesco entre el demonio y los *waka*. De manera implícita, Espinosa Medrano podría haber estado sugiriendo que la asociación entre Wiraqucha y Dios, propia de los primeros años del Virreinato, no era correcta, debido a estos atributos del *waka* que más bien la escritura asocia con facultades satánicas. No en vano, el Lunarejo no era partidario de encontrar equivalencias quechuas para los principales términos de la teología cristiana (continuamente incorpora palabras castellanas como alma o Dios a la sintaxis quechua). Más bien, desde este punto de vista, Wiraqucha habría sido el demonio; de esta manera, el sacerdote cusqueño descartaba el valor de la ritualidad amerindia.

El embuste del *waka* habría sido, según se verá en el siguiente extracto citado, que se hacía pasar como un ser semejante a Dios, cuando no era más que un ángel caído; por eso, a diferencia de la divinidad cristiana, no era un ser con la potestad de crear mundos, aunque sí tenía una fuerza espiritual considerable, capaz de trastocar y modificar la configuración de la materia. Sabemos que, en efecto, los *waka* no creaban la existencia cósmica de la nada, sino que eran animadores y reordenadores de lo existente, por lo que el razonamiento implícito es bastante sugerente. De esta manera, Espinosa Medrano no parece negar la vida y los atributos de los *waka* como si se hubiesen tratado de meras supersticiones; por el contrario, parecen ser facultades reales, propias de un ángel rebelde y traidor (la obra utiliza de manera repetida el término *awqa* y *supay* para designar a estas entidades que habían perdido sus potestades angélicas por rebelarse contra Dios). Por lo tanto, se vuelve a comprobar que,

en la literatura dramática del Lunarejo, la ritualidad cosmopoética de las naciones amerindias no es descartada en términos de fantasía primitiva o superstición; se les margina, más bien, como ritos satánicos que debían ser remplazados por las enseñanzas verdaderas de la Iglesia. Los siguientes fragmentos seguirán profundizando en esta poética del territorio que entabla una dialéctica entre la comprensión cósmica del cristianismo y la amerindia:

Allpap sunqunpi quripas	El oro en las entrañas de la tierra,
Qaqap q`inqinpi qullqipitas	La plata en el seno de las rocas,
Ñuqapaqqa mast`akunmi.	Para mí están descubiertos.
Sach`akunapas raphinwan	Las plantas con sus hojas
Mallkikunari rurunwan	Y los árboles con sus frutos
Pukllakun qhawanaypaqmi […]	Se mecen para mi deleite […]
Tukuy ima makillaypim.	Todo está bajo mi poder.
Pachaktapas t`ikraymanmi	Yo puedo voltear al mundo
Q´aqchayqa mana atiymi.	Y mi fuerza es invencible.
Dioswanpas yaqam tinkuni	Casi igual a Dios soy
Mana ukhuyuq kayñiypi.	En mi ser espiritual.

(2010: 61-63)

Al leer este fragmento, uno de los puntos que llama la atención es que el oro (*quri*) y la plata (*qulqi*) son descritos como propiedades del demonio, quien los oculta "en el corazón de la tierra" (*allpaq sunqunpi*). Itier traduce *sunqunpi* como "en las entrañas", dando cuenta del amplio rango semántico del término *sunqu* (que cotidianamente suele traducirse como corazón); en este caso, connota lo interior, lo escondido, incluso también la vitalidad planetaria. En todo caso, la expresión da cuenta de una comprensión de la Madre Tierra como ser orgánico y pensante (ya que el *sunqu*, desde la perspectiva indígena, es la fuente del pensamiento y la morada del ser). Plutón afirma su propiedad sobre estos metales preciosos diciendo "ñuqapaqqa *mast`akun**mi**"*. De esta manera, Plutón se presenta como el *apu* del oro y de la plata, su dueño espiritual, aquel que permite, por lo tanto, su explotación. *Mastay*, en quechua, suele traducirse por extender, aunque también puede significar exponer, manifestar o abrirse. Por lo tanto, "ñuqapaqqa *mast`akun**mi**"* también podría traducirse como "[la plata y el oro] sin duda para mí se abren y se hacen visibles". Es posible postular que estos escuetos versos plantean que las explotaciones mineras, cuya importancia en la economía virreinal era fundamental, estaban guiadas por un tempera-

mento satánico y contrario a la voluntad de Dios: si el demonio es quien expone los metales ocultos, solo quien se pacta con él puede descubrirlos. Esta afirmación hace recordar a Guaman Poma (1993), quien asegura que el *supay* revelaba a los incas la existencia de yacimientos en las montañas. De esta manera, el texto podría estar planteando, de manera algo velada, cierta crítica a la codicia por los metales preciosos, las ganancias y la acumulación.

Inmediatamente después, Plutón también asegura ser el dueño espiritual de las plantas y árboles. La frase utilizada para expresar esta propiedad es *pukllakun qhawanaypaq**mi,*** la cual podría traducirse de la siguiente manera: "[las hojas y los frutos] juegan para que yo los contemple". Nuevamente, el uso del *-mi* da cuenta de que la información brindada por el emisor está fuera de dudas. Esta parece una estrategia constante en el discurso de Plutón, que reafirma la certeza con la que asegura su dominio sobre la materia. ¿Qué implicancias profundas podría tener el atribuir a Plutón la regencia de los vegetales en un contexto andino y de lucha contra las supuestas "idolatrías" indígenas? Como es sabido, el conocimiento botánico era parte fundamental de los sistemas medicinales amerindios. Además, desde el punto de vista indígena, las plantas medicinales tenían dueños espirituales de los que dependía su fuerza anímica y sus propiedades (Favaron, 2017; Favaron y Bensho, 2023; Favaron, 2025). Los sabios que curaban a los enfermos con plantas, aplicaban sus tratamientos convocando la ayuda y la participación de estos seres suprasensibles ligados a los vegetales. De esta manera, es posible que la intención de Espinosa Medrano fuese desacreditar la ritualidad dialógica asociada al uso de plantas al interior del sistema medicinal ancestral. Una vez más, sus versos no niegan la existencia de los dueños espirituales, sino que afirman que se trata de demonios y, por lo tanto, no deberían ser invocados por los conversos al cristianismo. Al final de este fragmento, Plutón termina por confirmar su dominio sobre el cosmos. La frase "*tukuy ima makillaypim*", podría ser traducida como "tengo comprobado que todo lo existente está en mi mano nomás". Sin embargo, según los dos versos finales, todo este dominio se muestra engañoso y de poca importancia. Plutón se lamenta de su condición: "*Dioswanpas yaqam tinkuni / Mana ukhuyuq kayñiypi*". Estos versos podrían ser traducidos de la siguiente manera: "También con Dios en vano me encuentro / porque en mi ser interior estoy vacío". *Mana ukhuyuq* debe entenderse como "aquel que no tiene nada dentro suyo". Plutón es un desalmado. Si el alma, como el drama afirma, viene de Dios y es el soplo que Dios insufla en nosotros, ser un demonio significaría, justamente, renunciar a la filiación divina y perder, por eso mismo, todo vínculo con la fuente anímica de la vida. El diablo, entonces, podía ejercer un dominio sobre el alma del mundo; pero esto de nada le sirve, porque él mismo carece de alma. Por eso mismo desea a Proserpina, ya que ella es el alma de la que él carece. Itier (Espinosa

Medrano, 2010), con gran acierto, traduce el término "*atimillpuy*", con el que se designa a Plutón en la obra, como "el devorador de almas". El demonio come almas que caen en su vacío interior y las desintegra en los ácidos digestivos de su cuerpo vacío. Al quitar las almas de los seres, los vuelve semejantes a él, *mana ukhuyuq runakuna*, biologías huecas, sin soplo, sin espíritu, sin vibración anímica en la mirada, solo sedientas de lujuria y de poder.

3. El dialogismo amerindio al servicio de Cristo

Ahora bien, la subordinación ontológica de la materia sobre el espíritu establecida a partir del discurso de Plutón, no impide que luego, con el desarrollo del drama, la poesía del Lunarejo alcance cimas estéticas y de fuerza expresiva mediante un repertorio metafórico propio de la cosmopoética amerindia. Por ejemplo, al describir la belleza de Proserpina, el demonio utilizará una serie de comparaciones con flores, aves o astros, que resultan muy cercanas a las de los cantos amerindios (Husson, 2002). Dice, por ejemplo, que su hermosura ha sido dada por las flores y las aves; además, causa que el agua se estremezca (2010: 73). Estos versos manifiestan que la poética de Espinosa Medrano era sensible al arte oral de las naciones amerindias; por lo tanto, no solo era un conocedor del teatro y la poesía hispánica, sino que su composición resulta del entretejido de esta tradición con la de los cantos quechuas que había escuchado, posiblemente, desde temprana edad. El autor, al explorar la poética de la lengua, parece haber hallado una predisposición de la misma para entablar una vinculación dialógica y asombrada con el cosmos. De forma semejante, Proserpina describirá la belleza de Endimión comparándolo con el lucero de la mañana (*chaskaqullur*) y con un picaflor (*qinti*) de plumas espléndidas; asimismo, su discurso lo asemeja a diversas flores andinas (2010: 97). Estos procedimientos nos resguardan de postular que Espinosa Medrano simplemente utilizó el quechua de manera instrumental para poner en escena una obra destinada a menospreciar la ritualidad de las naciones amerindias; si bien algo de eso resulta innegable, al mismo tiempo el autor demuestra una sincera inmersión en la lengua, un aprecio de sus inclinaciones y un rescate de las poéticas indígenas[4]. Por lo tanto, el rechazo a la materia en *El robo de Proserpina* no es total. El cristiano, según se desprende del discurso dramático,

[4] Además de la cercanía con las poéticas indígenas, en los versos de *El robo de Proserpina* también se percibe un entrecruzamiento heterogéneo con ciertas poéticas bíblicas y, en particular, con el *Cantar de los cantares*; en este libro bíblico, de manera cercana a las operaciones poéticas de Espinosa Medrano, la belleza del amado y de la amada es exaltada apelando a diferentes metáforas de la "naturaleza". Por ejemplo, en el versículo 14 del primer capítulo, la mujer dice que su amado es como un "racimo de flores de alheña en las viñas de En-gadi"; de forma semejante, en el siguiente versículo el esposo afirma que los ojos de su amada son como palomas.

puede apreciar la belleza que Dios ha insuflado en la vida, pero sin apegarse en exceso a ella. Es posible que, al mismo tiempo que recordara las poéticas quechuas, el Lunarejo también prestara atención a que el propio Pablo de Tarso afirmaba que era lícito rastrear las huellas de la divinidad mediante la contemplación de la belleza existente en la creación. De esta manera, podría postularse que el cosmos aparece en la obra del Lunarejo descrito como un mundo caído y sujeto al demonio, el cual, sin embargo, no deja de contener imágenes reminiscentes de la obra divina. Espinosa Medrano, entonces, opta por rescatar aspectos de la poética indígena, pero desligándolos de su pertenencia al interior de un entramado ritual. Sin embargo, en esta operación, no llega a negar la concepción ontológica amerindia que reconoce vida y lenguaje en todo lo existente.

De manera implícita, las metáforas del territorio a las que recurrió el Lunarejo para hablar de la belleza del alma, de Cristo y del amor de Proserpina por Endimión, postulan una dignificación poética del cosmos. Es decir, la racionalidad inherente al propio proceso de la composición dramática parece proponer que la "naturaleza" (que, al igual que el alma, estaría sometida al poder de Plutón) también podría liberarse de la influencia demoniaca y espiritualizarse. El poeta cristiano, justamente, es capaz de realizar esta emancipación, al liberar las imágenes de la poética amerindia del contexto de la ritualidad indígena. De esta manera, la escritura literaria, iluminada por la luz del Espíritu, permitiría la sublimación de las metáforas de la poética territorial del arte oral indígena, para ponerlas al servicio de una narrativa basada en la revelación cristiana. Esta operación se manifiesta con contundencia, a mi entender, cuando Cristo-Endimión es llamado en la obra, cuatro veces, "*chiqam intiri*", expresión que puede traducirse como verdadero Sol. Si bien la idea de Cristo como rey solar o Sol verdadero no era ajena a las propias metáforas de la reflexión teológica católica, no cabe duda de que la recurrencia de esta expresión en un drama en quechua tenía la intención de generar un contraste entre el resplandor de la revelación cristiana (descrito como verdadero) frente a la "idolatría" de los cultos solares precolombinos (los cuales serían falsos). La captación de estos procedimientos simbólicos no necesitaba ninguna sobre interpretación por parte de la élite letrada del Cusco que pudo haber asistido a la presentación de *El robo de Proserpina*. Se habría tratado, más bien, de algo bastante obvio para ellos. Por ejemplo, "en la época de Espinosa, la población y las autoridades del Cuzco eran plenamente conscientes de que el Corpus Christi sustituía una fiesta incaica al Sol y celebraba dicha conversión" (Itier, 2017: 181). El hecho de llamar verdadero Sol a Cristo no implicaba negar la hermosura y la belleza del astro central de nuestro sistema planetario, sin el cual no existiría vida; de lo que se trataba, más bien, era afirmar que este no debía ser adorado en sí mismo, sino que su luz era solo un reflejo del resplandor divino. Por lo tanto,

no era necesario dirigir rituales al Sol, ya que esto sería "idolatría", al confundir la criatura con el Creador; sin embargo, el poeta atento, con una retina aclarada por las enseñanzas eclesiásticas, sería capaz de ver en el brillo solar un recuerdo del Sol verdadero, fuente legítima de todo lo existente. La profunda reflexión teológica que parece subyacer a la estructura argumental y a la riqueza metafórica de *El robo de Proserpina,* y que parece desmentir la ritualidad amerindia, no impidió que determinados pasajes de la obra manifiesten un diálogo con el territorio. Como se verá, algunos personajes de la obra entablan conversaciones rituales con los seres vivos, lo cual tiene innegables semejanzas con ciertas poéticas amerindias. Un primer ejemplo lo da Proserpina:

Tukuytam inti purinki	Sol que recorres el orbe,
Kawsayllayta khuyapayay,	Apiádate de mi pobre vida,
Sayay, sayay.	Detente, detente.
Uyariway, chayña rinki:	Te irás después de oírme:
Phutip apan warmin kani,	Soy la compañera del dolor,
Purisqaypi thatkisqaypim	Pues por donde ando y camino
Waqachkani.	Estoy llorando.
Waman wayra, sayaykuyraq	Viento veloz, detente un momento
Wakipunim puririsun [...]	Y caminemos un poco juntos.
Askamallaqa hamuyraq	Ven un instante
Alawñispa uyariway:	Y escúchame compasivo:
Wayra, llanthuq mamallayman	Llévame, viento, adonde mi madre
Pusapuway.	Protectora.

(2010: 94)

Este fragmento hace recordar uno de los cantos recogidos por la labor etnográfica de Guaman Poma, en el que una mujer prisionera dialoga con un cóndor y un halcón, rogándoles que escuchen su dolor y lleven sus pensamientos hasta su madre (1993: 231). Dado que el poema citado es ejecutado por Proserpina, quien se encuentra cautiva en el infierno, las semejanzas son bastante evidentes. La expresión "*waman wayra*", que Itier traduce como viento veloz, también podría ser comprendida como halcón (*waman*) ágil o veloz; esto es así porque *wayra*, que suele significar viento, en algunos casos puede designar agilidad o velocidad. De ser este el caso, *waman* estaría actuando como sustantivo y *wayra* como modificador. González Holguín [1608], por ejemplo, registró la expresión "huaman huayralla", la que tradujo como "el li-

gero, veloz, agil, diligentissimo"; asimismo, afirma que "huayrallas" significa "ligeramente, o con gran presteza". Estas expresiones reafirman que, si bien el quechua literario del Lunarejo era una creación personal -aunque basada en buena medida en los textos de sacerdotes que lo precedieron-, al mismo tiempo estaba atento a la riqueza metafórica de la poética indígena. Sea que el autor quisiera referirse al viento o al halcón (o, tal vez, al halcón dueño del viento), este extracto estaba, a no dudar, inspirado en ciertos cantos amerindios que establecían un dialogismo cósmico; ante una situación de dolor, desgarro y orfandad (metafóricamente hablando), la cantante trata de satisfacer su necesidad expresiva entrando en comunicación con diversos seres del territorio para que ellos transmitan un mensaje a un pariente lejano (en este caso, la madre). Es evidente que este texto supone una concepción ontológica del Sol y del halcón-viento como seres vivos, conscientes y capaces de entender (y de transportar) los enunciados humanos. Cuando la cantante ruega al astro celeste que se apiade de su vida precaria ("*kawsayllayta khuyapayay*") o le exige que se detenga ("*sayay*"), está llevando a cabo actos de habla que presuponen que la lengua tiene la fuerza realizativa necesaria para modificar el afecto e, incluso, el movimiento del Sol. Solo después de oírla, el Sol podrá continuar su camino, para comunicar su dolor. La poética del Lunarejo corre en este fragmento por un fino cauce de heterodoxia, debido a que tomó inspiración en cánticos insertos en una concepción animada del cosmos. Sin embargo, el poeta se libra de toda sospecha cuando, poco después, pide a los seres del territorio con los que ha entablado diálogo, que le permitan contemplar el rostro de Dios. Asimismo, cuando Proserpina ruega al halcón-viento que se comunique a su madre, hay que recordar que se está hablando de la Iglesia. Por lo tanto, la agencia dialógica y mensajera de los seres del territorio es sublimada y redimida (desde la perspectiva del catolicismo andino) al ser puesta al servicio de la salvación del alma y la voluntad divina. Este no es el único extracto en el que los personajes del drama entablan un diálogo con los seres del territorio. Puede también citarse como ejemplo de esta vocación dialógica el siguiente contrapunteo entre la voz masculina de Endimión y la femenina de Proserpina:

E: Tukuy llanthuq hatun urqu	Alto monte que das protección a todos,
P: Sayaq qaqa tukuy pakaq,	Roca eminente que a todos das cobijo,
E: … misk`i ruruq mallkikuna,	… árboles de dulces frutos,
P: … pacha kirpaq q`umir waylla,	… verde prado que cubres la tierra,
E: … p`unchaw ruqyaq pisqukuna,	… aves que llenáis el día de bulla,
P: … tuta puriq pumaranra,	… puma que rondas en la noche,
E: … munay llanllaq t `ikakuna,	… flores lindas y lozanas,

P: … rikch`aymana sumayniyuq,	… de matizada hermosura,
E: … mayñiqllapim kaypi kanman…	… ¿dónde hallar por aquí
P: … tinkuymanchus kay k`itipi…	… si encontrara en este lugar…
E: Urpi uywa esposallay.	… a mi esposa, la paloma que crié?

(2010: 124)

Los dos primeros versos de este extracto plantean complicaciones teológicas en el contexto andino, puesto que los altos cerros (*hatun urqu*) o la roca erguida (*sayaq qaqa*) hacen referencia a manifestaciones de los *waka*. La expresión "*tukuy llanthuq hatun urqu*" puede haber sido habitual para manifestar la protección benigna y paternal que las montañas tutelares, desde el punto de vista amerindio, ejercen sobre las comunidades que prosperan bajo su mirada. González Holguín traduce el término "llantu" como "la sombra" y "llantuk llacta" como pueblo, o lugar sombrío; "*tukuy llantuq*", entonces, puede ser entendido como "aquel [cerro] que da sombra a todo", entendiendo este dar sombra como una imagen de protección (tal como lo señala atinadamente la traducción de Itier) en un sentido tal vez marcial, pero también de cuidado paterno. Por su parte, el vocabulario del quechuólogo jesuita afirma que "paca" es "cosa secreta, encubierta, o escondida, o guardada de verla". Por lo tanto, el segundo verso ("*sayaq qaqa tukuy pakaq*"), también podría ser traducido como "roca erguida [y, por eso mismo, eminente], la que todo oculta", en el sentido de guardar de las miradas indiscretas (lo cual vuelve a dar la idea de protección). En el último fragmento citado, tanto a los seres líticos, como a los árboles y prados, a las aves y a los pumas, y también a las flores, los amantes preguntan por el paradero del ser amado. Estas preguntas hacen recordar, al menos en parte, a las pesquisas realizadas por los amantes de *El cantar de los cantares*; sin embargo, en el contexto andino, hay una tendencia a ampliar el campo de los interlocutores a una red dialógica que va más allá de lo humano.

4. Conclusiones

Conviene citar ahora que, casi al principio de la obra, Plutón afirma que, según él mismo ha podido comprobar, Proserpina tiene memoria, sabiduría y voluntad: "*Yuyayñinpas hamawtanpas / munayñinwan hinataqmi*" (2010: 72). Como se ha demostrado, diversos fragmentos de la obra dan a entender que estos atributos no son exclusivos de la humanidad, sino de todo lo viviente. Desde esta perspectiva, el cosmos entero tendría alma. Aunque el texto de Espinosa Medrano no lo afirma de

manera directa, el "animismo" (para utilizar un término propio de la antropología moderna) no parece haber sido en sí mismo un problema para la poética heterogénea del cristianismo andino (al menos no para la comprensión del Lunarejo); desde la racionalidad que parece vehiculizar la narrativa dramática, el dialogismo o semiótica cósmica es admisible siempre y cuando se ponga al servicio del encuentro del alma con Cristo, la Iglesia y Dios. La propuesta filosófica y doctrinal de la obra, aunque tiene condenas determinantes contra los *waka* y la ritualidad "idolátrica", parece al mismo tiempo bastante laxa y permisiva ante la posibilidad de una forma heterogénea de encarar el cristianismo que no implicaba la clausura de la cosmopoética indígena, sino solo su adaptación a un nuevo marco idiosincrático y teológico.

Como ha señalado Itier (2017), la inmensa mayoría del repertorio metafórico de Espinosa Medrano "procede en última instancia de la lírica indígena" (184). Este especialista ha detectado también una filiación con la poética quechua del sacerdote franciscano Jerónimo de Oré [1608], lo que daría cuenta de una tradición criolla y sacerdotal de poesía quechua escrita que, cuidando de no estirar demasiado los límites de la ortodoxia católica, abrió espacio para una heterogeneidad creativa que no renunciase del todo a los aportes poéticos (pero también ontológicos) de raigambre amerindia. De esta manera, los giros propios del arte oral entraron en el campo literario, lo fecundaron y transformaron, al mismo tiempo que se convertían en discurso literario. "El estilo poético del teatro quechua nació así en la intersección entre ambas tradiciones poéticas, la autóctona y la occidental" (Itier, 2017: 184). Por eso mismo, se trataría de algo nuevo y complejo, en el que elementos de distintas procedencias conviven y se complementan con cierta precariedad, pero posibilitando expresiones creativas con profundidad filosófica y cosmogónica. Todo esto lleva a proponer que el barroco andino (en la literatura, pero también, posiblemente, en otras artes) debe ser entendido como "un fenómeno contradictorio, al mismo tiempo herramienta de la hegemonía imperial española e instrumento de configuración de emergentes sujetos sociales (criollos o andinos)" (García-Bedoya, 2017: 45). Por un lado, entonces, el teatro de Espinosa Medrano se inspiró en la tradición hispánica, a la que consideró de mayor prestigio y con más amplias posibilidades reflexivas que las artes indígenas; al mismo tiempo, condenó a los *waka* y a buena parte de la ritualidad amerindia, estableciendo a Cristo como verdadero Sol. En este sentido, sería un instrumento que consolidó simbólicamente la hegemonía imperial y del cristianismo. Pero, al mismo tiempo, al escribir en lengua indígena y rescatar poéticas orales del quechua (en las que subyacía una comprensión dialógica y afectiva del territorio), no renunció del todo a los saberes indígenas. En estos complejos entrecruzamientos no solo se configuró un arte dramático inédito, propio de la naciente modernidad andina, sino también la identidad enunciativa y poética de un sujeto criollo que, sin negar su filia-

ción con España, reivindicaba también su vínculo con América y con las metáforas territoriales amerindias.

La cristianización de los imaginarios e, incluso, del quechua, no entrañó en la región andina una cancelación definitiva de una sensibilidad raigal, cordial y dialógica. Esto no significa, por supuesto, que la cosmopoética del teatro de Espinosa Medrano se halle completamente absuelta de toda influencia cristiana o que no se pueden encontrar inclinaciones semejantes en otras tradiciones literarias; lo que se plantea, más bien, de manera quizá más modesta, es que el quechua tiene una predisposición implícita hacia una comprensión dialógica del cosmos, la cual terminó por introducirse y marcar, al menos en parte, ciertas inclinaciones afectivas del teatro cusqueño. Entonces, si entendemos, a la manera de Cornejo Polar (2011), que la heterogeneidad surge desde el entrecruzamiento de lo hispánico y de lo amerindio, de la oralidad y la escritura, del quechua y el castellano, y, por otro lado, si aceptamos que lo amerindio y el quechua mismo conllevan una sensibilidad dialógica con la comunidad de lo viviente, se tiene que concluir, por necesidad argumental, que la heterogeneidad literaria implica la irrupción de la cosmopoética en el discurso literario.

Bibliografía:

Arguedas, José María. (1986). *Cantos y cuentos quechuas / I*. Perú, Munilibros. Municipalidad de Lima Metropolitana.

Cerrón Palomino, Rodolfo. (2008). *Quechumara: estructuras paralelas del quechua y del aymara*. Plural Editores. La Paz, Bolivia.

Cornejo Polar, Antonio. (2011). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas.* Lima, Perú, Latinoamericana Editores y Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar.

Espinosa Medrano, Juan de. (2010). *El robo de Proserpina y sueño de Endimión. Auto sacramental en quechua*. César Itier (Edición, traducción y estudio preliminar). Lima, Perú, IFEA, Instituto Riva-Agüero y PUCP.

Favaron, Pedro. (2017). *Las visiones y los mundos: sendas visionarias de la Amazonía occidental.* Lima, Perú, CAAAP y UNU.

Favaron, Pedro y Chonon Bensho. (2023). *Non onan shinan: los mundos medicinales y la sabiduría de una familia shipibo-konibo.* Lima, Perú, CAAAP, Pakarina y PUCP.

Favaron, Pedro. (2024). “La fuerza de la palabra: reflexiones lingüísticas a partir de la etnografía shipibo-konibo”. Revista colombiana de antropología. V. 60, N.1,127-149.

Favaron, Pedro. (2025). "Netebaon joi: La semiótica cósmica shipibo-konibo. *América Sin Nombre"*, 32, 16–32.

García-Bedoya, Carlos. (2017). "Letras coloniales: los marcos culturales e institucionales". En: García-Bedoya, Carlos y Raquel Chang-Rodríguez (Cor.). *Historia de las literaturas en el Perú. Volumen II. Literatura y cultura en el virreinato del Perú: apropiación y diferencia.* Perú, PUCP y Casa de la Literatura, 31-56. https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/190597

González Holguín, Diego. (1952 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua o del inca.* Lima, Perú, UNMSM.

Guaman Poma, Felipe. (1993). *Nueva Corónica y buen gobierno I.* México, Fondo de Cultura Económica.

Husson, Jean-Phillipe. (2002). "Literatura quechua". En: Boletín del Instituto Riva-Agüero; No. 29, 387-522. http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/113900

Itier, César. (2017). "El teatro quechua colonial". Raquel Chang-Rodríguez y Carlos García-Bedoya. *Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: apropiación y diferencia. Volumen II*. Lima, Perú, PUCP, Casa de la Literatura y Ministerio de Educación,177-210.

Jaye, Bárbara. (1994-1995). "Ovid in the Andes: The New World Morality Play, El rapto de Proserpina y sueño de Endimión". Comparative Drama , Winter 1994-95, Vol. 28, No. 4, 510- 526.

Mazzotti, José Antonio. (1996). *Coros mestizos del Inca Garcilaso. Resonancias andinas.* Lima, Perú, Fondo de Cultura Económica.

Oré, Jerónimo de. (1992 [1598]). *Symbolo catholico indiano* (edición facsimilar). Lima, Perú, Australis.

Rodríguez Garrido, José Antonio. (2017). "Espinosa Medrano, dramaturgo y colegial del Seminario de San Antonio Abad del Cuzco". Cabanillas, Carlos (Ed.). Sujetos coloniales: escritura, identidad y negociación en Hispanoamérica (Siglos XVI-XVIII). Nueva York, IDEA, 215-240.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 219-239

Moix, Moix, Moix. Recuerde esta marca: desarraigo y deseo en la poética de Ana María Moix

Moix, Moix, Moix. Remember this brand: rootlessness and desire in Ana María Moix's poetics

FECHA DE ENVÍO 14/11/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 26/0/2026

Laura Navarro Liria
Universidad de Murcia

Resumen:

Este artículo propone una relectura de la poesía de Ana María Moix a partir de la reciente edición de su *Poesía reunida* (2024). Frente a las aproximaciones que han reducido su obra a lo puramente novísimo, se demuestra la existencia de una escritura moixiana densa y compleja que articula un exilio interior que dialoga con la memoria histórica y, al mismo tiempo, explora un deseo sáfico y una subjetividad fluida ajenos a los marcos normativos. El corpus de estudio se centra en los volúmenes reunidos de su obra poética –*Poesía reunida* (2024). La metodología combina el análisis textual con perspectivas críticas de corte sociológico, literario, feminista y queer.

Palabras clave:

Moix, sujeto lírico, desarraigo, exilio, erotismo, lesbiano, disidencia.

Abstract:

This article proposes a rereading of Ana María Moix's poetry in light of the recent edition of her *Poesía reunida* (2024). Against approaches that have reduced her work to the strictly novísimo, it demonstrates the existence of a dense and complex Moixian writing that articulates an interior exile in dialogue with historical memory, while simultaneously exploring a sapphic desire and a fluid subjectivity outside normative frameworks. The corpus of study focuses on the collected volumes of her poetic work –*Poesía reunida* (2024). The methodology combines textual analysis with critical perspectives of a sociological, literary, feminist, and queer orientation.

Key words:

Moix, poetic self, rootlessness, exile, the erotic, lesbian identity, dissidence

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Introducción

De todos los autores españoles incluidos en la célebre antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), Ana María Moix ha sido la menos estudiada. Aunque cabe aludir a los recientes trabajos que recuperan su figura, en ningún caso se encuentra aún esta autora tan valorada como sus coetáneos hombres. Su inclusión en dicho poemario como "la única mujer del grupo" la colocó en una posición ambigua, de la que resulta complicado extraerla: celebrada en un primer momento por su novedad y la singularidad de ser "la Nena" de los novísimos, fue rápidamente opacada. Las escasas aproximaciones a su obra han tendido a encerrarla en una perspectiva reduccionista, asociándola de forma casi exclusiva con los códigos de lo culturalista y lo pop, sin atender a la complejidad, densidad y riqueza de su propuesta poética. Esta desatención crítica no solo limita la comprensión del alcance de su obra, sino que también reproduce los mecanismos de exclusión que han marginado históricamente a las escritoras dentro del canon.

La reciente publicación de su *Poesía reunida (*2024) es una edición claramente concebida desde el respeto y la admiración hacia la autora, un acontecimiento literario remarcable para su necesaria revalorización. De un lado, permite una lectura de Moix integral, transversal y perdurable y, de otro lado, permite la aproximación a textos hasta ahora desconocidos, que enriquecen sustancialmente su perfil como poeta. La publicación de los inéditos *Palabras, por ejemplo* y *Cancionero para una dama* afianza aún más una voz reconocible y coherente, a la vez que genuina, imaginativa y original. Pero, sobre todo, edifican la poesía de Moix sobre una dimensión crítica y denunciante, calificativos que no han solido atribuírsele. La poesía de Ana María Moix es actualmente sorprendente y gratificante por su capacidad comunicadora: la Moix poeta establece un diálogo activo con el lector, una interpelación desafiante que transita en territorios complejos como lo son el exilio interno en el franquismo tardío y la ¿mujer? lesbiana que existe sin referentes.

El presente estudio toma como objeto de estudio el sujeto lírico moixiano, y se articula en torno a dos grandes núcleos temáticos: en primer lugar, el desarraigo, entendido como una fractura con los discursos nacionales, culturales e incluso familiares; y, en segundo lugar, la identidad y el deseo, concebidos como motores o espacios de construcción, autoconocimiento y resistencia frente a los modelos dominantes. El objetivo de este trabajo radica en analizar los silencios y tensiones que genera esta personalidad.

2. Arranque biográfico

Ana María Moix Meseguer nació en abril de 1947 en el barrio barcelonés de El Raval, junto a sus hermanos mayores, Miguel y Ramón –más tarde Terenci– y sus padres, burgueses catalanes conservadores, grupo que la autora criticaría duramente. La ideología progresista atraviesa toda su obra, aunque se manifiesta con mayor claridad en sus artículos y ensayos. Para trazar este esbozo biográfico se ha recurrido, entonces, a *Detrás del telón* (2023), relatos de base autobiográfica, así como al documental *Ana María Moix, passió per la paraula* (2016) de Anastasi Ros, en el cual participan algunos de sus coetáneos y amigos como Maruja Torres, Pere Gimferrer y Carme Riera; en un intento por aunar vida, obra y pensamiento.

En *Detrás del telón,* Moix recuerda su infancia entre reuniones familiares bulliciosas y el temprano contacto con la enfermedad y la muerte, especialmente por la pérdida de su hermano Miguel[1]. En 1964, a los 17 años, conoció a Pere Gimferrer a través de Terenci Moix, ambos muy destacados en el repertorio de influencias de la autora: mientras que Gimferrer le recomendaba a Proust, Henry James, Faulkner y Scott Fitzgerald, Terenci Moix la instaba a leer "literatura comprometida, Sartre, Beauvoir, y libros prohibidos" (2023: 52). Entre sus influencias destaca también Rosa Chacel. De la relación entre ambas, Rosario Cornejo aporta lo siguiente:

> El tema del vínculo femenino, el vínculo entre mujeres, es una de las grandes aportaciones de Ana Maria Moix al mundo intelectual y al mundo literario. Se puede hablar, por ejemplo, de su correspondencia con Rosa Chacel. [...] Ahí hay una primera, como si dijéramos, revisión de la tradición literaria, que generalmente ha sido androcéntrica: es el maestro y es el discípulo. No encontramos maestras literarias y, sin embargo, Ana María Moix buscaba una maestra literaria (2016).

Moix se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona –su activismo durante estos años será especialmente relevante en las siguientes páginas de este artículo– y comenzó su carrera literaria en 1969, con *Baladas del dulce Jim.* Le siguieron *Una novela* (1969), *No time for flowers* (1971), *Call me Stone* (1969) y *Homenaje a Bécquer* (1973) en cuanto a poesía; y *Las virtudes peligrosas* (1985), *Vals negro* (1994) y *Julia* (1971) –entre otros– en cuanto a narrativa. Es imprescindible mencionar su inclusión en el poemario de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) consolidó su figura en el grupo del 68. Tras *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973), espació considerablemente sus publicaciones, con intervalos

[1] La estudiosa Silvia Gómez Aperte ha reconocido en la obra de Ana María Moix una presencia constante de la muerte, desarrollada en su estudio *La muerte en la poesía de Ana María Moix: A imagen y semejanza* (2022).

de hasta diez años, lo que llevó a algunos a criticar su aparente alejamiento de la literatura, algo que ella negó: "¿Dejar la literatura? Nunca se me cruzó por la mente, nunca tuve la sensación de no escribir. Escribir es una manera de estar en el mundo, aunque uno no publique una línea" (2023: 29).

Ana María Moix trabajó en editoriales y periódicos. En ambos ámbitos, sus colegas de profesión destacaron siempre la impronta de su bagaje poético, su sentido del humor, su sensibilidad, su inteligencia, su productividad y, sobre todo, su innovadora visión: apostó por el haiku en el ámbito editorial e impulsó la publicación de Alejandra Pizarnik en España desde la década de los 70 hasta 1997, cuando finalmente la autora argentina fue publicada por la editorial Lumen gracias a un nuevo intento impulsado por Ana Becciu y Moix.

Desgraciadamente, las reseñas, artículos y entrevistas de Moix no están a día de hoy reunidos en su totalidad, lo que dificulta su obtención y estudio. Aun así, destaca la presencia de Ana María Moix en *Vindicación feminista*, en la cual Moix figuraba como responsable de la sección de Cultura con la columna humorística *Nena no t'enfilis,* el diario de una joven de dieciséis años que recoge los efectos de la Transición en una familia burguesa catalana. El artículo "El feminismo en los artículos publicados por Ana María Moix durante la Transición Democrática" de Teresa González Arce plasma una semblanza esclarecedora sobre la naturaleza de esta columna:

> Los integrantes de esta familia son un padre muy autoritario, a quien la narradora llama "el Capo"; dos hermanos varones llamados Ernesto y Rafael —basados en Miguel y Ramón, los verdaderos hermanos de Ana María—; una abuela nostálgica del pasado; una prima extranjera llamada Florentina, y la madre de la familia quien, al contrario de su esposo, ve con buenos ojos todos los cambios, la democracia y el feminismo que empiezan a vivirse en el país. [...] Los personajes de *Nena no t'enfilis* pueden —y deben, pues en este imperativo se basa la comicidad de la columna— leerse como una parodia en la cual cada personaje representa un elemento del régimen franquista. [...] La hija escribe en su diario que sus padres no tratan de la misma forma a todos sus hijos, y que ella no goza de los mismos privilegios que sus hermanos varones (González Arce, 2023: 134).

Siempre cerca del mundo del libro, Ana María Moix se mantuvo activa intelectualmente, participando en debates sobre la cultura y la sociedad. Los últimos años de la vida de la escritora estuvieron marcados por la presencia constante de Rosa Sender, con quien compartió su tiempo hasta su fallecimiento en febrero de 2014, luego de una prolongada lucha contra el cáncer. En palabras de su amiga Maruja Torres: "Lloradla si queréis pero, sobre todo, leedla".

3. *En mil novecientos sesenta y seis ya podemos llorar sobre la historia*

Durante el siglo XX fue protagonista el escenario político crispado de los países hispanohablantes, marcado por dictaduras militares y regímenes autoritarios infranqueables que sumieron a millones de ciudadanos en la represión, la censura y el exilio. Estos factores dejaron una huella imborrable en la literatura y propiciaron el surgimiento de un arte tenso y desgarrado. En este apartado, observaremos cómo esta realidad política –el franquismo tardío– constituye un marco decisivo para comprender la poesía de Ana María Moix, un vehículo para expresar el desarraigo y la alienación propios de un exilio interior, articulando en la escritura un espacio de crítica política y de búsqueda identitaria.

El desarraigo es un concepto de orígenes sociológicos al que el teórico Émile Durkheim atendió especialmente en su obra *El suicidio* (1976), vinculándolo con el suicidio y la anomia. La anomia ocurre en momentos de cambio social o inestabilidad, y tiene lugar cuando el individuo ya no siente la sociedad a la que pertenecía como una fuente sólida de creencias, valores y normas con las que construir un orden moral. Esto configura el desarraigo, denominado también *homelessness* ('falta de hogar'): el individuo pasa de sentir la sociedad como su hogar a sentirla ajena e incomprensible.

En el caso de Ana María Moix, la desconexión con el entorno puede verse en *Baladas del dulce Jim*, pues el cronotopo que proyecta su poesía se aleja de la España posfranquista y se abre hacia un espacio más abstracto y no estrictamente nacional. Ocurrirá lo mismo con el imaginario presente, el cine, la literatura, la historia y la filosofía extranjeras. Este imaginario bien podría reflejar una crisis de identidad y pertenencia, al sentirse el eslabón defectuoso que une una guerra que no ha vivido con la esperanza de un futuro mejor (que le parece imposible en España). Bien puede entenderse este distanciamiento con la sociedad española como una forma de escapismo, una necesidad de apertura. En este sentido, es relevante que la figura española más presente en sus textos sea Federico García Lorca, autor indudablemente alineado con estos sentimientos de no pertenencia, angustia y soledad:

> Qué extraño es a la una de la madrugada saber la ciudad, calle a calle oscura y sosegada, y hacer ver que uno ha olvidado que las casas permanecerán hasta siempre más deshabitadas. A pesar de todo, aún se oye la sirena de los transatlánticos. Es entonces, Federico, cuando mi corazón tiembla arrinconado como un caballito de mar (Moix, 2024: 48).

Asimismo, observamos que lo que mejor define a los personajes de *Baladas del dulce Jim* (Jim, Johnny y Nancy Flor) es la misma lejanía, borrosidad y despla-

zamiento que hemos observado en la configuración del espacio. Esta ausencia de definición convierte a los personajes en fantasmas o maniquíes, otro reflejo de la inestabilidad e inseguridad en su contexto y posición en la sociedad. A pesar de no ser la narrativa el objeto de análisis de este trabajo, es pertinente destacar la presencia protagonista de la anomia en la producción novelística de Moix, de la cual destaco *Julia*, obra que refleja las angustias que padece la protagonista cuando sufre el desconcierto de la vida adulta.

El desarraigo es un peso del que es imposible desprenderse. Joseba Achótegui bautiza, en esta línea, el Síndrome de Ulises:

> Soledad, miedo, desesperanza… Las migraciones del nuevo milenio que comienza nos recuerdan cada vez más los viejos textos de Homero: *y Ulises pasábase los días sentado en las rocas, a la orilla del mar, consumiéndose a fuerza de llanto, suspiros y penas, fijando sus ojos en el mar estéril, llorando incansablemente…* (*Odisea*, Canto V) [...] *Mi nombre es nadie y nadie me llaman todos* (*Odisea,* Canto IX). Si para sobrevivir se ha de ser nadie, se ha de permanecer invisible, no habrá identidad ni integración social y tampoco puede haber salud mental (Achótegui, 2004: 39).

Aunque el Síndrome de Ulises se ha asociado principalmente con los efectos de la inmigración, es importante destacar que no es un fenómeno exclusivo de quienes atraviesan fronteras geográficas. Achótegui explica esta distinción: "Cuando un ser humano vive un desplazamiento dentro de su propio país, la situación de estrés es muy alta y entonces aparecen los síntomas" (2006: 15). Este "exilio íntimo" o "interior" ha sido comentado y analizado por diversos autores y estudiosos, quienes defienden la importancia y la defensa de los exiliados no desterrados. En su artículo "Memoria y literatura: escribir desde el exilio", el crítico Javier Sánchez Zapatero aúna los estudios sobre el tema de, entre otros, Michael Ugarte, Julio Martín y Pedro Carvajal, y ofrece la siguiente definición del concepto de "exilio interior", esclarecedora y comprensible a partes iguales:

> El denominado "exilio interior", fenómeno también de alcance universal, agrupa a todas aquellas personas que, sin necesidad de abandonar su patria, se convierten en exiliados, añorando la vida pasada y viéndose obligados a soportar un régimen que no comparten u en el que no se les permite expresarse libremente. Como indicó el escritor uruguayo Mario Benedetti al referirse a sus compatriotas durante su periodo de exilio: "Todos estuvimos amputados: ellos, de libertad; nosotros del contexto" (Sánchez Zapatero, 2008: 443).

Se ha acotado una breve selección de textos de Moix que, si bien no son los únicos en su producción poética que plasman esta libertad amputada, sirven como base

sólida para adentrarnos en una rememoración indignada y gimiente de la historia reciente del país, y que se ampliará a lo largo de este apartado. Han sido extraídos de *Palabras, por ejemplo,* uno de sus dos poemarios inéditos publicados en marzo de 2024. La naturaleza no tan transparente de sus poemarios anteriormente publicados es probablemente la razón por la que la lírica de Moix no ha recibido el mismo reconocimiento "protestatario" que su producción novelística, ensayística o periodística. Debe apuntarse, pues, que incluso cuando no se señaló explícitamente, su espíritu insumiso y subversivo ha permeado su poesía desde el primer hasta el último verso, franqueando la censura mediante una pluma a partes iguales afilada e inteligente. Estos primeros poemas –más bien fragmentos, en su mayoría– se sucederán según su orden de aparición en el poemario.

> La falta de descanso y las centraminas
> para no dormir nos ayudaron.
> "Es la inspiración", creímos nosotros,
> poetas menores de veinte años, no aptos para el sueño.
> (Moix, 2024: 123)

Este extracto refleja la concepción romántica de la inspiración como revelación mística que exige del poeta un estado de vigilia. Los "poetas menores de veinte años" recurren al insomnio forzado —facilitado por las centraminas— como condición para la creación, de ahí el lema "no aptos para el sueño". No obstante, podemos entender la necesidad de inspiración como el anhelo de un estado de desconexión del contexto social. Entonces, "No aptos para el sueño" trascendería la literalidad y hablaría de una generación de jóvenes poetas desesperanzados e incapaces de imaginar un futuro diferente, el progreso social, el sueño. En una España que aún arrastraba el peso del franquismo, la juventud intelectual sintió que no había espacio para ellos, para su libertad de pensamiento, su creatividad o su disidencia.

> En tierra
> vieja no se pueden cambiar
> las piedras del revés. Hay que pisar
> encima, descender a lo profundo
> del pasado, y en hondo soplar
> el polvo de la tierra al viento –¿muerte?–
> de los siglos y empujar la nuestra.
> [...]
> Al fin y al cabo solo queríamos libertad.
> (Moix, 2024: 137)

Adoptando un tono resignado y dolido, la voz poética da cuenta de la imposibilidad de alterar el pasado. Esto no quiere decir que se deba adoptar una actitud pasiva frente a él –pues eso nos conduciría a la repetición de los hechos–, sino que debe "pisarse", es decir, asumirse y combatirse. Los versos "soplar / el polvo de la tierra al viento –¿muerte?– / de los siglos y empujar la nuestra" constituyen un paralelismo irónico con los versos de Quevedo "polvo serán, mas polvo enamorado". Tanto Moix como Quevedo evocan la permanencia, aunque en registros distintos: mientras Quevedo la vincula al amor, Moix la asocia a la memoria histórica marcada por una dictadura asesina: "Al fin y al cabo solo queríamos libertad". Este motivo conecta también con Los *recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Comenzando por la isotopía de la tierra, presente en ambas composiciones –si Moix se refiere a la "tierra vieja", las "piedras del revés" y el "polvo", Garro explotará esta red semántica de forma magistral al convertir a la piedra que es Ixtepec en el narrador–, y sin poder obviar que el mensaje detrás de ambos escritos es el mismo: el peso de la memoria histórica, la condena del yugo de la represión y la tensión entre la voluntad de cambio y la resistencia de un contexto que parece condenado a repetirse.

Palabras, por ejemplo fue escrito en 1966, a los dieciocho años de Moix. Andreu Jaume apunta lo siguiente sobre este poemario:

> En esos poemas, que se intuyen trabajados con denuedo, Moix es una poeta incipiente, pero dueña ya de una voz poderosa y sobre todo de esa capacidad, tan propia del genio juvenil, para dar todo lo que se tiene, sin reticencias ni miedo al fracaso aún (Jaume, 2024: 12).

Esta fuerza poética que Jaume atribuye a Moix en sus primeros trabajos se relaciona con las influencias literarias que la autora reconoce en *Detrás del telón* (2023), en particular la novela de la posguerra y figuras como Ana María Matute, Rosa Chacel y Juan Gil-Albert. En este contexto cobran relevancia los conceptos de "exilio interior" y "exilio físico" desarrollados por los autores desarraigados. Los poetas novísimos rechazaron esta visión de la literatura comprometida y socialmente contextualizada de la posguerra. No obstante, Moix no compartiría ese fervor exclusivista y defendería el aprendizaje que le proporcionó su acercamiento a dichas obras: "A escondidas de Gimferrer me tragué la novelística de los años cincuenta" (2023: 54). En el siguiente poema, "Tengo una hora de insomnio" (2024: 143-147), se hacen tangibles tanto las afirmaciones de Jaume sobre la fuerza de la voz poética de la joven Moix como la admiración hacia la poesía de los cincuenta que ella profesa. Estamos ante una composición profundamente marcada por el trauma de la posguerra y la incertidumbre existencial que afecta a la voz poética, minuciosamente caracterizada.

A lo largo de este análisis, se justificará la presencia de dos tópicos literarios de los cincuenta: el Dios arbitrario y cruel y la mirada infantil que observa un caos desbordante.

Desde un primer momento, la voz poética se dirige explícitamente al lector, y no tarda en situarse en un nivel superior a él, en una posición de omnipotencia y distancia que se manifiesta en un tono grotesco y que activa el concepto freudiano de lo *unheimlich*. No puede pasarse por alto, además, la referencia al poema de Dámaso Alonso "Insomnio" que hallamos en el primer verso:

> Tengo una hora de insomnio
> para pensaros a vosotros,
> rostros tristes, ya violetas
> que llagáis el sol de la tarde
> y no sois más que una ausencia
> [...]
> Os he inventado yo: ha sido
> la creación continua
> de vuestros rostros y cuerpos.

La voz poética –ahora mismo una suerte de fuerza creadora– manipula a estos "rostros y cuerpos", refiriéndose a ellos como "polichinelas", "guiñol" y "muñeco":

> [...] Ya lo sé,
> pobres polichinelas. Lo sé:
> he creado un guiñol más grande
> que la misma tierra, triste
> como los sueños olvidados
> de cualquier muñeco es.

La voz poética es consciente de la desgracia en que vive su creación, a la que, además, no califica como "personas". Esta elección de vocablos da cuenta de la deshumanización a la que la creación es sometida: esta forma parte de una representación teatral que la sitúa en un espacio de artificialidad y vacío. Los "sueños olvidados de cualquier muñeco" refuerzan la idea de que estas figuras creadas viven una existencia sin propósito, una existencia que se disuelve en la nada, como ecos de lo que pudieron haber sido a ojos del creador. La voz poética continúa revelando el destino fatal al que condenó a su creación, una muerte física y existencial:

> Podría haberos creado
> de cartón. Os hice de carne,
> [...]

Os hice por dentro de sueño
y puse en cada uno vuestro
dios diario a vuestra
diaria muerte.

A lo largo del poema, la voz poética introduce progresivamente actividades que, dentro del horizonte de expectativas creado hasta ese momento, resultan desconcertantes. Mientras que las imágenes ya revisadas evocan indudablemente violencia, manipulación y deshumanización, en ciertos momentos aparecen, de forma esporádica, actividades propias de un ámbito completamente diferente: el de la educación temprana. Estas actividades son presentadas por la voz poética con una cierta ternura o inocencia que contrasta abruptamente con la crudeza de las imágenes previas. Así, el poema menciona, por ejemplo, aprender a leer ("Tal vez / nos enseñaron a leer o decir"), pintar con los dedos ("Nos gustaba / dibujar con los dedos / y leer lo que escribían los demás") o jugar en el recreo ("¡Jugamos tantas veces juntos y a tantas cosas!").

Este giro hacia el ámbito de la educación y la infancia, junto con la concepción de la creación y la guerra como un juego de guiñol, resulta fundamental para la interpretación que se propone. Todo ello sugiere que la voz poética corresponde a un niño profundamente marcado por la guerra, cuya experiencia traumática le ha conferido una madurez prematura que se manifiesta en un discurso sorprendentemente elaborado y, al mismo tiempo, imbuido de una crudeza implacable e inquietante. No es un mero observador pasivo de la tragedia, sino que la incorpora a sus juegos de recreo –como los grandes líderes juegan con la vida de sus naciones desde la comodidad que les proporciona su estatus– y se convierte en un Creador a pequeña escala. Se trataría de un niño que, como es característico en la infancia, imita y reproduce lo que observa en su entorno: al estar expuesto a la violencia, el abandono y la muerte, los interioriza y los repite en su propio acto creador. Esta fusión del Dios cruel y el niño inocente representaría, en conjunto, la idea heraclitiana de que "el tiempo es un niño que juega a los dados": el tiempo y la creación son manipulados de forma lúdica e impredecible, como si estuvieran sujetos a la voluntad de una fuerza superior que, al igual que un niño, juega con la existencia y la muerte.

Aunque un discurso tan complejo y metafórico pueda resultar desconcertante, no es difícil comprender que la voz poética infantil se esté utilizando como un recurso filosófico para abordar cuestiones complejas desde una perspectiva adulta, tal como hizo Rosa Chacel, maestra de Moix, en *Memorias de Leticia Valle.* Al igual que Leticia Valle canaliza sus vivencias y madura su visión del mundo a través de la redacción de un diario íntimo, en "Tengo una hora de insomnio" también asistiremos al recurso de la escritura:

No debéis avergonzaros;
este es mi juego de siempre:
hacer versos con pobres palabras aprendidas
y fastidiar al lector
con esta falsa honradez.

Esta estrofa proyecta una actitud irónica y provocadora frente al proceso literario y a la relación con el lector. Expresiones como "fastidiar al lector" cuestionan las expectativas tradicionales de transparencia poética, mientras que la "falsa honradez" revela la conciencia de una voz que rehúye la linealidad narrativa para explorar una escritura más ambigua y sugestiva. Así, Moix invita a un lector activo, dispuesto a asumir la complejidad del juego literario, donde la poesía se entiende no como transmisión de una verdad absoluta, sino como espacio de creación, provocación y reflexión.

Los versos finales del poema dibujan este mismo ambiente al que refería:

Pero no te retrases,
volverá Ana María y ya sabes: quiere encontrar
las cuartillas limpias.

En estos últimos versos destaca la autorreferencia explícita, entendida en la poesía contemporánea no como mera confesión personal, sino como recurso literario que transforma la experiencia en motivo poético. La biografía, así, deja de ser puramente subjetiva para convertirse en un elemento objetivo dentro de la construcción del poema en un contexto de incertidumbre (García-Posada, 1996: 26). Al igual que Moix en este poema –y en otros: "Soy Ana María y quiero ver / qué escribes en el papel" (2024: 178), por ejemplo–, Ángel González recurre habitualmente a la autorreferencia de forma similar en sus piezas. Es observable en "Ciudad cero", donde la voz poética se vuelve consciente de su rol en la recreación de esa memoria, estableciendo una relación directa con el pasado, pero también con el proceso de reconstrucción emocional a lo largo del tiempo:

[...] Pero como tal niño,
la guerra, para mí, era tan sólo:
suspensión de las clases escolares,
Isabelita en bragas en el sótano,
[...] y el casi incomprensible
dolor de los adultos,
[...] Todo pasó,

todo es borroso ahora, todo
menos eso que apenas percibía
en aquel tiempo
y que, años más tarde,
resurgió en mi interior, ya para siempre:
este miedo difuso,
esta ira repentina,
estas imprevisibles
y verdaderas ganas de llorar.
(González, 1985)

En última instancia, y antes de continuar con el siguiente punto del análisis, cabe mencionar que Ana María Moix reutilizaría la imagen de Dios en *Baladas del dulce Jim*, aunque aquí, lejos de tratarse de un dios creador y destructor, refleja a un dios humano, viejo y triste:

> Lo descubrí con la frente apoyada en el escaparate de la pastelería y en los ojos blancos, increíbles, le reconocí: era Dios y estuve a punto de decírselo: Te ves más viejo desde la última vez. Pero me pareció tan triste que hice como si no le conociera (Moix, 2024: 40).

A continuación, pasaremos a explorar la relación de Ana María Moix con el ámbito universitario, como una estudiante de diecinueve años de Filosofía y Letras: la Universidad. Durante la década de los 60, la Barcelona universitaria fue un espacio de tensión donde el control del franquismo se enfrentaba al creciente espíritu crítico de una generación que percibía la guerra y la dictadura como algo ajeno y carente de sentido (Carrillo-Linares, 2015: 50). La Universidad de Barcelona no era solo un espacio académico, sino también un foco de reflexión y resistencia intelectual y política. Moix, junto a compañeros como Carnero, Gimferrer o Panero, participó de este ambiente convulso, momento que coincidió cronológicamente con la composición de *Palabras, por ejemplo.* Parte de estos poemas contienen referencias directas a la represión, la censura y la frustración ante unos planes de estudio ideológicamente orientados, mediante un tono marcado por la ironía y el humor. Se han seleccionado dos poemas especialmente representativos en este sentido: "Con tina mezcla de sudor y lágrimas", de carácter más concreto, y "Mi ciudad es un pueblo grande con tranvías", de dimensión simbólica.

Con tina mezcla de sudor y lágrimas
caligrafiábamos
montones de veces durante
el curso: guardaré silencio en clase.

Dicen que los cartujos
viven en silencio siempre.
"Morir habemus. Ya lo sabemus",

[...] El pupitre era negro.

Cuántas cosas nos enseñaron allí.
Luego colgaban un mapa en la pared;
encima un Cristo y el retrato de Franco.
"Esto es España", decían,
(Moix, 2024: 149-150)

El poema "Con tina mezcla de sudor y lágrimas" reconstruye la atmósfera escolar de la época sobre los tres pilares que garantizan la perpetuación de una ideología: la disciplina autoritaria, el silencio y los símbolos del nacionalcatolicismo. Ya el primer verso comunica, con la mención al sudor y las lágrimas, la presencia de un sistema que construía alumnos sufrientes a base de métodos punitivos y fútiles como la repetición mecánica, destinados a imponer obediencia y a anular el pensamiento crítico. El silencio, convertido en norma, reducía al alumnado a receptores pasivos. El color negro del pupitre simboliza este mismo desencanto, así como la falta de luz o de conocimiento real.

Este aspecto contrasta irónicamente con la espiritualidad cartuja, donde el silencio es voluntario, un acto de recogimiento, mientras que en la educación franquista es una imposición represiva. La ironía culmina en el eslogan "Morir habemus. Ya lo sabemus", una parodia del habla elevada en latín que, además de tener un claro tono fatalista, explicita el patetismo de un sistema educativo que, desde la distancia de la edad adulta, se revela tanto opresivo como grotesco. Moix, que en su juventud había asumido estos códigos, los observa ahora con una mezcla de desdén e ironía, consciente de la pretensión grandilocuente de una educación que, bajo una apariencia solemne, no era más que un mecanismo de sumisión. El verso "Cuántas cosas nos enseñaron allí" da cuenta de esto a través del mismo tono irónico.

El poema "Mi ciudad es un pueblo grande con tranvías" (2024: 118-121) refleja otro elemento muy importante en la crítica a la educación bajo el régimen: la deshumanización del conocimiento en pos de los valores e intereses ideológicos del franquismo. Ana María Moix observa cómo el aprendizaje se convierte en un proceso rígido y despersonalizado.

Entre sumerio-acadios e hititas
asomábamos la cabeza por la ventana.

En este poema, las civilizaciones antiguas (los sumerio-acadios, los hititas, los íberos) simbolizan tanto los saberes despreciados por el régimen como un círculo de resistencia intelectual minoritario y potencialmente "condenados a desaparecer". Moix se identifica con ellos también por su condición de extrañeza frente a la modernidad, lo que refuerza su oposición al régimen. Esta distancia temporal y cultural entre los pueblos antiguos y la modernidad refleja, así, la contradicción entre la opresión dictatorial y los ideales progresistas gestados en ámbitos marginales y ajenos al poder.

> "Ha muerto", dijeron,
> y pensé si sería la muerte un feliz olvido.
> Después murieron los hititas,
> [...] murieron todos los de aquella tarde
> en el bar de la facultad.

Si entendemos que el "Ha muerto" se refiere a la muerte de Franco, entendemos el siguiente verso ("y pensé si sería la muerte un feliz olvido") como un anhelo de liberación y descanso para una sociedad agotada. No obstante, la muerte de Franco en ningún contexto significó la muerte del franquismo. La continuación de la represión y la ideología de la dictadura se materializa en la muerte simbólica de las civilizaciones antiguas representadas en el poema. Además, podríamos interpretarlo como una referencia a la violenta persecución estudiantil:

> Malos son los hititas o el arte sasánida;
> peor era amarles y sentir su muerte cada tarde
> de mil novecientos sesenta y seis
> hablando de Franco.

Los versos primeros y últimos del poema dan cuenta de este cambio y bien pueden servir para resumir todo el contenido del poema:

> Mi ciudad es un pueblo grande con tranvías
> donde de cuando en cuando aún se escucha a Chopin
> [...] La ciudad era un pueblo grande con tranvías
> y todos creían que habíamos muerto.

En primer lugar, el hecho de que la ciudad sea en realidad un "pueblo grande" es muy revelador: la ciudad, por lo general un símbolo de modernidad, progreso y dinamismo, se ve aquí definida por el término "pueblo", que evoca imágenes de con-

servadurismo, aislamiento y retracción. En segundo lugar, la sustitución del posesivo "mi" por el artículo "la", junto al paso del tiempo verbal presente al pretérito imperfecto, señala un distanciamiento con este espacio, tanto temporal como ideológico. En tercer lugar, la referencia a Chopin subraya la presencia del círculo crítico que mencionaba antes. Por ello, que desaparezca en el último verso también apoya este análisis. Finalmente, el hecho de que el poema acabe y comience con los mismos versos es un símbolo de lo cíclico: que la muerte del dictador no fuera suficiente para escapar a su mando sumió al país en una desesperación de la que no pensaba poder recuperarse. Refleja la incertidumbre, la desesperación y la denuncia.

4. *Aprender a pronunciar la palabra amor*

En un contexto dominado por premisas androcéntricas, todos los productos entendidos como "femeninos" han sido sistemáticamente desvalorizados. El canon literario no es ajeno a intereses específicos, sino que se configura desde un sistema patriarcal atravesado por la sexualidad, la etnia y la clase. Esto ha contribuido a la marginación de las mujeres escritoras, generando un ambiente discentivador. Ya hemos mencionado anteriormente la desventaja que supuso el calificativo reduccionista de "la Nena" para Moix dentro del grupo novísimo.

En el ámbito de la literatura amorosa o erótica, la representación de la mujer ha estado tradicionalmente marcada por un sesgo patriarcal: aparece como musa u objeto de deseo, reducida a ser fuente de placer para el hombre. Esta presencia femenina suele estar atravesada por la violencia sexual, lo que ha contribuido a normalizar fantasías de dominación masculina y a consolidar una visión del deseo femenino mediada por el abuso.

En este marco, la visibilidad del deseo lésbico en la literatura española fue durante mucho tiempo prácticamente inexistente o deformada, bien silenciada, bien reducida a fetiche masculino. Durante la Guerra Civil y el franquismo, la censura ejerció un control férreo sobre cualquier manifestación cultural y social, lo que retrasó significativamente todo intento de subversión o transgresión en cualquier ámbito, incluyendo, huelga decir, la literatura LGBT[2]. Las mujeres de los años setenta sufrieron, como la denomina Sharon Keefe Ugalde en la antología *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, una crisis de la subjetividad femenina:

[2] María Castrejón señala la crucial –por pionera– contribución de la Gauche divine en el movimiento de liberación gay en el tardofranquismo de los años sesenta: "El ideario de la Gauche divine catalana rompe las estructuras vigentes, por lo que es posible introducir nuevos esquemas, tanto formales como temáticos; y es aquí donde nace la novela lésbica española" (2008: 41). Podemos señalar obras como *Te deix, amor, la mar, com a penyora* (1975) de Carme Riera y *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets.

> Las poetas de la generación de los 70 son un nexo entre un antes y un después de dos versiones distintas de lo que constituye ser mujer. La transición política después de la muerte de Franco trajo consigo una reconfiguración del género". Las jóvenes mujeres de aquel entonces [...] tuvieron que enfrentarse a una crisis entre el deseo de mayor libertad y la rígida jerarquía patriarcal que persistía entre las generaciones mayores, y a la desorientación íntima al desintegrarse la identidad femenina aprendida desde niñas, y todo sin tener una visión clara de cómo sería la construcción del género en el futuro (2024: 23-24) .

A raíz de estas consideraciones, Keefe Ugalde señala que Ana María Moix "fue la primera en representar la grave crisis de subjetividad de su generación" a través de, menciona ella, el personaje de "Aquella chica" en *No time for flowers* (1971):

> No tiene nombre, anda sin dirección y sin saber lo que busca ni cómo acabará en la situación en que se encuentra. En un ambiente de sueños, espejismos, fantasmas y perspectivas y voces cambiantes, la autora crea un monólogo-diálogo subconsciente que desvela el dolor de la desorientación. "Aquella Chica" se metamorfosea constantemente, asumiendo distintos roles, desde niña inocente a cadáver frío (2007: 24).

En esta línea, consideramos destacable la voz poética en el poemario *Cancionero para una dama*. En esta obra, Moix "utiliza la máscara barroca para ser más confesional que nunca y abordar cuestiones autobiográficas y amorosas" (Jaume, 2024: 18). El yo poético en estas composiciones es relevante por su fluidez de género: aparece en femenino ("Muerta ya en el cementerio / que no me alcance tu voz", 196; "en sueños despierta", 187), masculino ("de que ser amigos es el mejor amor", 197; "ninguno de los dos pudo vencer", 191) o indefinido, siendo esta última opción la más frecuente. Convergen estas anotaciones con la siguiente consideración de Andreu Jaume: "La mujer que escribe en estos poemas sabe inventar voces que pueden hablar de cuestiones femeninas, pero se niega a presentarse como una identidad preestablecida o estanca" (2024: 10).

En cambio, el destinatario poético se encuentra claramente delimitado como una mujer a través del título mismo, las dedicatorias de los poemas –"Para Araceli de Ros", "Homenaje a Isadora Duncan"– y las expresiones que se dirigen directamente al receptor poético, como "dulce jaca alocada" (188), "mariposa terca, enfurecida" (185) y "Puerta cerrada, roja oscuridad / fue la primera boca deseada" (189) –una boca pintada con pintalabios rojo, simbolizando el deseo, la seducción y la construcción social de la feminidad.

En este sentido, las mujeres lesbianas –como Moix– fueron testigos de una doble opresión y de una doble crisis de la subjetividad: la negación de su identidad de género en el contexto social y la exclusión de un modelo de feminidad que no incluía

la posibilidad de una sexualidad autónoma y disidente. El emblema del feminismo materialista francés, "las lesbianas no son mujeres", resulta especialmente relevante en este contexto:

> Lesbiana es el único concepto que conozco que está más allá de las categorías de sexo (mujer y hombre), pues el sujeto designado (lesbiana) no es una mujer ni económicamente, ni políticamente, ni ideológicamente (Wittig, 2006: 43).

Se ha concebido tradicionalmente este deseo femenino y lesbiano como "un espacio que nos da miedo analizar porque nos parece que es demasiado oscuro" (Sara Torres, 2022). En su trabajo teórico-creativo, Torres analiza el deseo a través de un aparato crítico feminista e interdisciplinar. Defiende la idea de que, en realidad, el deseo no es natural ni inabordable, sino que está moldeado socialmente. La autora ejemplifica su tesis con los efectos de este deseo manufacturado en el capitalismo:

> [...] en el momento social y económico en que vivimos, el del capitalismo cognitivo, el deseo es clave para entender cómo funciona el sistema. No te da con el látigo directamente, sino que te hace desear trabajar y producir de determinada manera, ser la persona que normativamente deberías ser. Como el sistema pasa por la producción a través del deseo, es fundamental tener herramientas para analizarlo y poder ser conscientes de cómo es cultural y tiene una base ideológica y, por tanto, puede ser liberado. El deseo, como decía Freud, en su naturaleza no tiene forma. Es perverso y polimorfo. Y no tiene objetos. Solo que luego lo educamos. Es interesante entender la educación del deseo (Torres, 2022).

Este proyecto de entendimiento de la educación del deseo y su posterior deseducación es un proceso complejo cuya culminación quizá solo exista en el ámbito teórico. Las relaciones del deseo son múltiples y pluridireccionales. Moix, sin embargo, lleva este desaprendizaje a un nivel mucho más abstracto y nuclear, a un desaprendizaje de la categoría misma de "mujer" para dar paso al "aprendizaje" de la lesbiana y su deseo. Moix se enfrenta –sola y sin referentes– al desafío de desmantelar los marcos preexistentes, y busca nuevas formas de vivir y expresar el deseo en su autenticidad.

> Me gustaría estar con todos en todas partes escuchando una bella melodía: que hay que vivir, amigos, que hay que vivir, aunque sea cierto que morimos en un banco del paseo una tarde de invierno, con el corazón encogido, intentando aprender a pronunciar la palabra amor (Moix, 2024: 53).

En el contexto histórico y social recién desarrollado, este poema –perteneciente a *Baladas del dulce Jim*– resulta muy iluminador. Primero, el "morir en un banco

del paseo en una tarde de verano, con el corazón encogido" refleja los momentos de angustia existencial que vivía Moix en la España posfranquista, una sensación de estar perdida en un mundo que no proporcionaba una estructura clara sobre lo que significaba ser lesbiana. Era una soledad, una vulnerabilidad y un dolor que se sabían diferentes, una singularidad que ella misma intentó nombrar al autoproclamarse "chica rara". Segundo, la construcción de un amor que aún no sabe siquiera cómo pronunciarse. Moix refleja la dificultad de establecer dinámicas relacionales, amatorias o sexuales fuera de los márgenes de lo normativo, un terreno aún por aprender. Finalmente, el poema hace un llamamiento no a la acción, sino a la vida: "que hay que vivir, amigos, que hay que vivir". Persistir e insistir en la identidad propia, aunque en un principio creamos no ser capaces de comprenderla, ponerla en palabras o encontrarla en otros, ya es un acto desafiante y autoafirmativo.

La estudiosa Elena Castro publicó en 2014 su obra *Poesía lesbiana queer: Cuerpos y sujetos inadecuados*, en la cual dedica un capítulo a Ana María Moix:

> [...] la poética de Moix como una reflexión sobre el género y una crítica y cuestionamiento del género normativo. En el conjunto de sus tres poemarios, Moix crea, sirviéndose de forma y contenido, un tejido referencial queer, un texto / cuerpo que surge de los fallos del propio texto / cuerpo normativo (Castro, 2014: 72).

Los "fallos del texto / cuerpo normativo", entendidos como un tejido referencial queer, se explican a partir de la teoría de Beatriz Preciado sobre las tecnologías del género, que producen subjetividades corporizadas pero permiten también su subversión. Estas tecnologías pueden ser reapropiadas y usadas de forma disruptiva para resignificar y cuestionar las identidades de género y sexuales (2014: 73).

En su estudio, Castro aplica las teorizaciones de Preciado principalmente a *Baladas del dulce Jim,* acerca de Jim, Johnny y Nancy Flor: "tres personajes de antología, / de apología, extraña historia del terror" (Moix, 2024: 36). Resulta, en un primer momento, improcedente la elección del adjetivo "extraño" para describir la crónica de estos personajes: estaremos ante un triángulo amoroso que culmina en el asesinato de Johnny. Este argumento no es, en absoluto, novedoso. Moix, sin embargo, utiliza la palabra "extraño" porque, más allá de este relato convencional, se deforman las tecnologías de género que presentaba Preciado: tras dichas narraciones de trágicos romances hegemónicos emergen otras de amores y desamores contrahegemónicos.

Partiendo de esta tesis, Elena Castro argumenta diferentes puntos. En primer lugar, la masculinidad de Jim, que de tan desbordante –en un primer momento, será un pirata y un matón– resulta extraña y disonante –acaba siendo dulce y un payaso–. En segundo lugar, la ambigüedad deliberada del verso "Cortaste lirios en las praderas y

a Johnny mataste en Nueva York. Fue por amor" (33) –no queda explícito si el amor de Jim era Johnny o Nancy Flor–, que parece esclarecerse poco después en el verso "[...] cuando regresa de madrugada al barco que fue de Johnny y de su amor" (34) –era Jim quien tenía un barco, "Un hombre triste, su barco, Alegre, ese fue Jim" (33). En tercer lugar, el papel queerizador de la figura de Nancy Flor sobre Jim y Johnny por, de una parte, servir para encubrir el amor entre dos hombres que buscan un ideal inexistente en una mujer que más bien actúa como una musa y, de otra parte, el juego lingüístico con "Nancy boy", término usado durante la Segunda Guerra Mundial para referir al hombre homosexual. En cuarto lugar, el homoerotismo de "Eran dos sombras para siempre enamoradas: Bécquer y Che Guevara" (Castro, 2014: 73-78). El humor sutil pero inteligente que tanto caracteriza a Moix se deja ver en estos cuatro apartados, como si todo fuera, efectivamente, una parodia. La capacidad de parodiar y experimentar con el género ofrece la oportunidad de cuestionar los esencialismos y la idea de una originalidad heterosexual predeterminada.

Además de los puntos mencionados por Castro, observamos un aspecto interesante relacionado con el lenguaje de las flores en un contexto queer, a partir de las menciones a los lirios y las flores de azahar: "Cortaste lirios en las praderas y a Johnny mataste en Nueva York" (33); "Johnny pintaba flores de azahar" (36); "Adamo guarda silencio en el Olimpia y las monjas del Sagrado Corazón cubren el cuerpo mutilado con flores de azahar" (42); "Me enamoré como los pájaros una madrugada hasta la noche con la seguridad de haber vivido; aunque sea cierto que tal vez mañana el mar nos busque por las calles y nos ofrezca un lirio para cubrir el hueco de nuestro antiguo corazón" (57).

Los lirios tienen un simbolismo importante en el mundo queer debido a su vinculación con la obra de la pintora estadounidense Georgia O'Keeffe (1887-1986), cuyas pinturas de flores fueron interpretadas como alusiones a los genitales femeninos y a su posible bisexualidad. La comunidad sáfica estadounidense adoptó este símbolo, y dado el cruce lingüístico y cultural en la obra de Moix (inglés/castellano, estadounidense/español), parece probable que conociera esta asociación. Además, las pinturas neoyorkinas de O'Keeffe dialogan con la ambientación en Nueva York de las *Baladas.*

Por otro lado, las flores de azahar son un símbolo con una indudable reminiscencia lorquiana. Esta evocación se ve fortalecida por otras muchas a lo largo de todo el poemario: menciones a la luna –"Bajo la luna fue. Cafetín amargo y luego, ¿qué?" (54)-, el caballo, el agua –"Por el río bajó el caballo blanco hasta el mar con la gran noticia" (41)– y la sangre –"Al despertar, por la mañana, me pesaba en los labios la sangre espesa de la sombra" (39)–; así como a un muchacho que "llegaría a ser rey en Nueva York" (38) y, finalmente, una mención explícita: "Es entonces, Fede-

rico, cuando mi corazón tiembla arrinconado como un caballito de mar" (42). Así, el homenaje a Lorca no solo refuerza la ambientación neoyorkina sino que también incorpora de forma velada la temática homosexual a través de su figura.

5. Conclusiones

Este recorrido por la obra de Ana María Moix, aunque breve, ya permite constatar que su poesía, lejos de ser un simple producto culturalista o un eco menor dentro de los novísimos, constituye un corpus de enorme densidad crítica y estética e inteligencia. Este artículo presenta, en primer lugar, cómo el desarraigo y el exilio interior atraviesan sus versos, proyectando una voz que denuncia la represión franquista al tiempo que construye un espacio de resistencia y memoria. En segundo lugar, la exploración de la identidad y del deseo muestra a una autora que se adelantó a su contexto histórico: la representación del deseo lésbico y el inconformismo de género en su poesía rompen con los marcos normativos y plantean una subjetividad queer en pleno tardofranquismo.

Asimismo, el análisis de sus recursos irónicos, autorreferenciales y paródicos revela la lucidez con que Moix supo problematizar tanto la tradición literaria como las tecnologías del género, al tiempo que dialogaba con autores clásicos, referentes de la posguerra y con las vanguardias extranjeras. Nos encontramos ante una voz poética que, aunque persigue la variedad, toma riesgos e inventa principios, resulta en todo momento reconocible, coherente y perdurable más allá de las contingencias de su época. Todo ello dibuja una voz poética que oscila entre lo íntimo y lo político, entre la pertenencia y la extranjería, entre la norma y la desviación, y que convierte esas tensiones en motor de su escritura y su existencia.

6. Bibliografía

Achótegui, J. (2004). "Emigrar en situación extrema: el Síndrome del inmigrante con estrés crónico y múltiple", *Norte de Salud Mental,* 21 (pp. 39-52).

Anastasi, R. (Director) (2016). *Ana María Moix, passió per la paraula* [Documental]. PlayFiction Video y TV3.

Carrillo-Linares, A. (2015). *"*Universidades y transiciones políticas: el caso español en los años 60-70", *Espacio, Tiempo y Educación*, 2, pp. 49-75.

Castro, E. (2014). *Poesía lesbiana queer: Cuerpos y sujetos inadecuados.* Barcelona: Icaria.

Chacel, R. (2017). *Memorias de Leticia Valle.* Barcelona: Comba.

García-Posada, M. (1996). *La nueva poesía (1975-1992).* Barcelona: Crítica.

Garro, E. (2019). *Los recuerdos del porvenir.* Barcelona: Alfaguara.

González, Á. (1985). *Tratado de urbanismo.* Barcelona: Lumen.

González Arce, T. (2023). "El feminismo en los artículos publicados por Ana María Moix durante la Transición Democrática". En García, X. y Felipe Pérez, L. (coords.), *Los novísimos en el ocaso del franquismo* (pp. 125-147). Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

Keefe Ugalde, S. (2006). *En voz alta: las poetas de las generaciones de los 50 y 70.* Madrid: Hiperión.

Martín Huertas, C. (2018). "De mares y ofrendas: la expresión del deseo lésbico en el cuento español tras la muerte de Franco", *Philobiblion: Revista de Literatura Hispánica,* 7, pp. 73-90.

Moix, A. M. (2023). *Detrás del telón.* Barcelona: Trampa ediciones.

Moix, A. M. (2024). *Poesía completa.* Barcelona: Lumen.

Sánchez Zapatero, J. (2008). "Memoria y literatura: escribir desde el exilio", *Lectura y signo,* 3, pp. 437-453.

Torres, S. (2022). "Sara Torres: "El drama más bestial es que un cuerpo que se enfrenta al miedo a la muerte tenga que preocuparse por ser femenino y deseable" (P. Abad, Entrevistador). *Vogue España*.

Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos.* Madrid: Egales.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 241-259

Las memorias de Íñigo de Balboa: la autobiografía soldadesca en *El capitán Alatriste* de Pérez-Reverte[1*]

Íñigo Balboa's memories: the soldiers' autobiography in Pérez-Reverte's *Captain Alatriste*

FECHA DE ENVÍO 14/07/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 10/09/2025

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen:

Las novelas de *El capitán Alatriste* son una clara reescritura del patrón de las vidas de soldados del Siglo de Oro, asunto que se examina en el presente trabajo: junto con algunas pruebas de la filiación, se define el esquema autobiográfico doble del relato, se analizan los cambios formales y temáticos, y finalmente se comentan otros ingredientes ornamentales. Así, se trata de explicar la nueva apuesta estética y ética de esta reescritura contemporánea.

Palabras clave:

El capitán Alatriste, novela, vidas de soldados, géneros, reescritura.

Abstract:

Captain Alatriste's novels are a clear rewriting of the pattern of the lives of soldiers of the Golden Age, a subject that is examined in this work: together with some evidence of this filiation, the double autobiographical scheme of the story is defined, the formal and thematic changes are analyzed, and finally other ornamental ingredients are commented on. By doing so, this paper tries to explain the new aesthetic and ethical commitment of this contemporary rewriting.

Key words:

Captain Alatriste, novel, soldiers lifes, genres, rewriting.

[1*] Sendas versiones de este trabajo se presentaron como conferencias invitadas en el programa de "Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Storici" de la Università di Salerno (7 de mayo de 2025) gracias a la invitación de mi amigo Daniele Crivellari y la Ludwig-Maximilians-Universität München (23 de octubre de 2025). Agradezco la complicidad mosqueteril del maestre Alberto Montaner (Universidad de Zaragoza).

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

Hay obras que arrancan de un género y –como quien no quiere la cosa– se apropian de él y se convierten en su modelo absoluto: es el caso de *El capitán Alatriste* (1996-2025, 8 volúmenes), serie de Arturo Pérez-Reverte que se basa en las autobiografías de soldados del Siglo de Oro según una apuesta tan genial que rápidamente se ha hecho con el paradigma de esta forma de narrativa. Sea por su fidelidad a la norma o por sus innovaciones (que luego se verán), la historia de este capitán que no es verdaderamente un capitán sino un héroe con muchos claroscuros vale por todos los soldados del siglo xvii: Alonso de Contreras, Diego Duque de Estrada, Jerónimo de Pasamonte y Cervantes con su par Ruy Pérez de Viedma parecen quedar atrás frente al capitán Alatriste, que es –dicho pronto y mal– una suma de todos ellos.

Y es que la saga del capitán Alatriste es un verdadero *best-seller* con trazas de folletín clásico, una defensa a capa y espada de la historia con mucho de reivindicación didáctica y un mosaico intertextual con piezas de lo más variopintas, pero es sobre todo una nueva narración soldadesca: una versión moderna de un esquema añejo, si se quiere[2]. Por eso, en este trabajo se examina en detalle el manejo del patrón soldadesco en esta serie de Pérez-Reverte, para lo que se organiza en tres secciones: primero, se establece un deslinde muy significativo entre las dos historias que comprenden las novelas de Alatriste con unos apuntes sobre el narrador; segundo, se presenta un análisis general de la reescritura del género a modo de decálogo comentado; y, finalmente, se completa el panorama con otros elementos adicionales (cameos de figuras, guiños, etc.). Dicho de otro modo: se trata de descoser el cuidado tapiz de las novelas del capitán Alatriste, para lo que –con más razón que siempre– conviene empezar por el principio.

1. Dos historias en una: una nueva autobiografía soldadesca

"No era el hombre más honesto ni el más piadoso, pero era un hombre valiente. Se llamaba Diego Alatriste y Tenorio, y había luchado como soldado de los tercios viejos en las guerras de Flandes" (*El capitán Alatriste*, 1996 113)[3]: este es el arranque de la primera entrega, que –en un gesto siempre significativo– muchos saben de memoria, cosa que no ocurre con sus antepasados. Valoraciones aparte, el *incipit* ya marca un cambio fundamental que pone patas arriba el patrón soldadesco original: a simple vista, se aprecia que en la serie de Alatriste se pasa del yo de las vidas áureas a una tercera persona mezclada con un yo ocasional y más distanciado, en un giro

[2] Como introducción general puede verse el asedio colectivo de Belmonte y López de Abiada (2009a), así como la guía didáctica de Belmonte y García Padrino (2007).

[3] Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía con ocasionales retoques de ortografía y puntuación.

verdaderamente revolucionario que toca muchos asuntos del nudo gordiano de la autobiografía.

En efecto, la perspectiva narrativa de la saga alatristesca no es el típico narrador primopersonal, ya que Pérez-Reverte deslinda –o multiplica– el relato en dos: así, las peripecias del capitán Alatriste no las cuenta el propio personaje mediante un yo poderoso, sino Íñigo Balboa desde una posición alejada y a la vez cercana (como criado, casi hijo y compañero), quien asimismo poco a poco irá dando cuenta de su propia vida en una combinación de tercera y primera personas.

Técnicamente, se trata de un tipo de narrador interno (testigo y personaje con protagonismo ocasional, intradiegético y heterodiegético que alterna con autodiegético, con focalización variable, narración "en diferido desde un tiempo indeterminado") que combina informaciones diversas de modo verosímil según aclara Montaner (2003: 308-309). Pero hay más, por lo que me interesa centrar la mirada en la combinación de las dos vidas, ya que esta saga novelesca es la historia tanto de Alatriste como de Íñigo, según un proceso complejo y cuidadosamente articulado que constituye una reflexión muy profunda sobre el relato en primera persona.

Por eso, aclaro desde ya el sentido de mi título, que revela un truco de Pérez-Reverte. Con el tiempo, se descubre que toda la novela es la adaptación ("basadas casi íntegramente") de un texto manuscrito manejado "como fuente documental", según se apunta a las claras en la nota final "sobre la presencia del capitán Alatriste en *La rendición de Breda*" de Velázquez en *El sol de Breda* (1998, tercera entrega de la serie) y hasta se da una descripción bibliográfica con una nota sobre su hallazgo:

> *Papeles del alférez Balboa*. Manuscrito de 478 páginas. Vendido por la casa de subastas Claymore de Londres, el 25 de noviembre de 1951. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Nacional (232, n. 1).

Claro que –como voy comentando– ya desde el principio se nota esta nueva propuesta novelesca, que ha merecido algunas críticas por el lado de la coherencia narratológica. Montaner (2003, 2009a: 19-39 y 2016: 23-36), que ha sido el primero en examinar con lupa tanto la reescritura soldadesca de la novela como la arquitectura narrativa, explica con su erudición habitual que este juego conecta el relato con el motivo clásico del manuscrito encontrado (con todas sus variantes) y la erudición fingida *à la* Borges, al tiempo que anuncia todo un programa poético y ético[4].

Luego comentaré el modo de reescritura del esquema soldadesco por parte de Pérez-Reverte, pero este desdoblamiento (o ampliación) ya constituye una novedad en toda regla que merece al menos cuatro apostillas iniciales sobre su alcance y sentido:

[4] Para estas cuestiones ver también De la Torre (2000) sobre las anticipaciones narrativas con valor de cohesión y suspense, así como López Guntín (2000).

1. Renovación del pacto autobiográfico: frente al habitual esquema autor=narrador=personaje de Lejeune (1996 [1975]: 13-46), en las novelas de Alatriste se juega a la combinación libre de perspectivas de Balboa hasta que se aclara –y redondea– el juego con el recurso de los papeles hallados por casualidad y la técnica del editor adicional, que hacen de las novelas una caja china de vidas cruzadas.
2. Relato de dos (o tres) historias, con mezcla de unos cuantos géneros: las peripecias del capitán protagonista (vida soldadesca a partir de 1622, con algún recuerdo previo y otras prospecciones), los hechos desde casi la infancia de su joven compañero con una importancia creciente (un relato apicarado y soldadesco con mucho de *Bildungsroman*) y, algo implícitamente, la historia de la historia (metahistoria sobre la narración).
3. Doble tiempo de narración y ampliación de perspectivas: si bien la serie de Alatriste cumple con el criterio autobiográfico del relato retrospectivo de la historia en presente desde un tiempo posterior, la integración de la vida del capitán dentro de la vida de Íñigo Balboa configura una cierta polifonía novelesca y una cierta *mise en abîme* que perfila –o supera– la simple narración interesada y justificadora del yo.
4. Búsqueda de verosimilitud natural (que no forzada): frente al artificio de toda narración primopersonal (que cuenta una vida desde un final que no es tal), en la novela se da una doble solución con la delegación del relato del capitán (biografía de Alatriste) y el yo-narrador de presencia ocasional y creciente (autobiografía de Íñigo Balboa, todo lo entre líneas que se quiera) que todavía –o así lo parece– está en marcha.

Por todo ello, las novelas de Alatriste marcan un gran cambio frente a las vidas soldadescas áureas, si bien cada punto se puede entender como una desviación interesada –y no una ruptura total– porque se mantiene 1) la ilusión de autobiografismo (aunque el capitán no es Pérez-Reverte, como siempre repite), 2) una fuerte unidad narrativa con 3) una cuidada articulación estructural y 4) ciertas ambigüedades del relato que se aclaran poco a poco.

Quiero decir que –para poner un poco de orden– la historia del capitán Alatriste es la narración de la vida de un personaje muerto (el capitán) desde la perspectiva *à rebours* de un autor-narrador-personaje ya anciano (Íñigo Balboa) que aúna y organiza los dos relatos según un doble filtro, según un buen aprovechamiento de una lección cervantina.

Brevemente, el comienzo ya arranca en pasado ("No era…"), pero sobre todo Íñigo Balboa avisa del futuro punto final de las aventuras de Alatriste en la batalla de

Rocroi (1643), en coincidencia totalmente buscada con el fin de la grandeza de los tercios: "lo vi morir como lo había visto vivir […] en la jornada de Rocroi" (*El oro del rey*, 2000: 32), escena que luego se evocará varias veces por –entre otras cosas– su potente valencia simbólica.

Por su parte, el narrador-niño (Grohmann, 2009: 138-145) con mucho de Lazarillo, da desde el inicio señales de un desfase temporal con ciertos problemas de memoria ("Ha pasado muchísimo tiempo y me embrollo un poco con las fechas", *El capitán Alatriste*, 119, repetido en 124), hasta que finalmente se retrata –cerca del último D'Artagnan– en el presente de escritura como un viejo cansado y desengañado: "Ahora tengo el pelo gris y una memoria agridulce como lo es toda memoria lúcida, y comparto el singular cansancio que todos ellos parecían arrastrar consigo", etc. (*El oro del rey*, 120-121), un pasaje que conecta con preocupaciones típicas de la marca Pérez-Reverte[5].

De hecho, en las novelas se puede ver una cierta progresión en la imbricación de las dos acciones: primero está la historia del capitán prácticamente a solas (con Íñigo Balboa como poco más que un testigo-comparsa) y luego se pasa a una historia doble (del capitán y el joven soldado), con diferencias de alcance y función[6]. Aquí entra en juego el doble filtro de la narración, ya que las memorias de Íñigo Balboa muestran una versión muy marcada: contienen la vida casi completa del soldado tal y como quiere contarla, junto con la parte de itinerario compartido con el capitán según conoce de varias maneras, más –y es el tercer tamiz– el ligero reajuste del autor-editor Pérez-Reverte[7]. De este puzle narrativo deriva la "sensación de omnisciencia" de todo el relato (Walsh, 2009: 481), que responde a una combinación de acciones en directo, confesiones privadas y relatos de unos y otros.

La cosa es que de la carrera del capitán Alatriste se sabe bien poco: de buenas a primeras, se revela que en realidad fue sólo "capitán por un día de una tropa sentenciada a muerte" en medio de una batalla (*El capitán Alatriste*, 116) y después se apunta un inicio tempranero (desde los 13 años, 353), un primer período en las galeras napolitanas (cerrado en 1616, *El oro del rey*, 85-87), un ascenso a sargento

[5] Se repiten en otros lugares este tipo de comentarios: "aquí me veo tantos años después, que parecen siglos, escribiendo nuestra historia" (*Corsarios de Levante*, 2006: 44).

[6] Desde otra perspectiva, Montaner (2009a: 35) divide las novelas según tres modelos: unidad argumental (*El capitán Alatriste*, *Limpieza de sangre*, 1997, y *El oro del rey*, más *El puente de los asesinos* y *Misión en París*, 2025), ensartado de lances de vida militar (*El sol de Breda* y *Corsarios de Levante*) y la combinación de una intriga amorosa y otra cortesano-política (*El caballero del jubón amarillo*, 2003).

[7] Íñigo Balboa revela el testimonio oral del capitán ("me contaría más tarde", 156, según destaca Grohmann, 2009: 140) y la labor de búsqueda y orden de información ("Según supe después…", 123) que permiten explicar los conocimientos aparentemente exagerados de este narrador (como critica Cano Ballesta, 2009: 67).

(en 1618) revocado por una reyerta con un alférez (353 y *El sol de Breda*, 88-89, con una ventaja escamoteada a la mitad), se apunta el rechazo por dos veces a ser "cabo de escuadra" (*El sol de Breda*, 39) y se dan algunas notas sobre su participación a regañadientes en la expulsión de los moriscos de Valencia (1609) y una añorada etapa de juventud en Nápoles (1610, *Corsarios de Levante*, 29-31 y 174-175). Entre unas cosas y otras se le define como un veterano "con treinta años de asedios y combates en la memoria" (*El puente de los asesinos*, 2011: 58, luego precisados en 32 en *Misión en París*, 2025: 77) entre Flandes, Nápoles, Levante y Berbería: "una larga vida de soldado" como sentencia Olivares (*El capitán Alatriste*, 353) que, por cierto, tiene mucho en común con el capitán Ruy Pérez de Viedma del *Quijote* (I, 39-41).

Al mismo tiempo, se muestra aquí y allá el *curriculum* de Íñigo Balboa tanto por testimonio externo como por palabras en primera persona a manera de minirrelaciones sobre "veinte años de aventuras y vida militar" (*El sol de Breda*, 72)[8]:

> Íñigo Balboa, que fue soldado en Flandes e Italia, alférez abanderado en Rocroi, teniente de los correos reales y capitán de la Guardia Española del rey Felipe IV antes de su retirada por asuntos particulares hacia 1660, a la edad de cincuenta años, tras su matrimonio con Inés Álvarez de Toledo, marquesa viuda de Alguazas y su posterior desaparición de la vida pública" (*El sol de Breda*, 232).

> […] después de Nordlingen, la defensa de Fuenterrabía y las guerras de Portugal y Cataluña, fui alférez en Rocroi; y tras mandar una bandera senté plaza como teniente de los correos rales y luego como capitán de la guardia española del rey don Felipe Cuarto. Pero tal biografía da cumplida razón a Diego Alatriste; pues aunque peleé honrosamente como buen católico, español y vascongado en muchos campos de batalla, poco obtuve de eso; y debí las ventajas y ascensos más al favor del rey, a mi relación con Angélica de Alquézar y a la fortuna que me acompañó siempre, que a los resultados de la vida militar propiamente dicha. Que España, pocas veces madre y más a menudo madrastra, mal paga siempre la sangre de quien la vierte a su servicio; y otros con más mérito se pudrieron en las antesalas de funcionarios indiferentes, en los asilos de inválidos o a la puerta de los conventos, del mismo modo que antes se habían podrido en los asaltos y trincheras. Que si yo fui afortunado por excepción, en el oficio de Alatriste y el mío, lo común después de toda una vida viendo granizar las balas sobre los arneses era terminar: "Bien roto, con mil heridas, / yendo a dar tus memoriales / por dicha, en los hospitales / donde se acaban las vidas". O pedir no ya una ventaja, un beneficio, una bandera o siquiera pan para tus hijos, sino simple limosna por venir manco de Lepanto, de Flandes o del infierno, y que te dieran con la puerta en las narices (*El oro del rey*, 28-29).

[8] Abunda en este tipo de precisiones: se dice "educado desde los doce años en el áspero mundo de la germanía y de la guerra" (*El oro del rey*, 105).

Más interesante todavía es lo que dice en sendas prolepsis de *El caballero del jubón amarillo* y *Misión en París*: luego de recordar dos de los mayores logros de su carrera en la primera (ser "teniente, y luego capitán, de la guardia vieja de nuestro señor Felipe IV"), anota que la práctica burocrática del momento ("tu biografía andaba en papeles", 234-235) y sobre todo da muestra de una gran intimidad con el rey, cuando –ya hecho un anciano– confiesa que "yo mismo solía acompañarlo sin otra escolta a El Escorial, donde pasaba largas horas sin despegar los labios, a solas en el fantasmal panteón que contía los restos ilustres de sus antepasados" (247); a su vez, en la segunda anota su participación como escolta de "un achacoso Felipe IV" en la Paz de los Pirineos (1659) como acuerdo de "claudicación amarga" (47).

Si bien se mira, se da la paradoja de que en una serie sobre el capitán Alatriste al final se sabe mucho más de la carrera de Íñigo Balboa, quien, por cierto, es una suerte de versión mejorada del capitán: sea por capacidad de adaptación al paradigma moderno o simplemente por suerte, es el soldado que Alatriste no pudo ser o, más precisamente, su mejor heredero[9].

En toda esta propuesta hay una gran lucidez narrativa, que en parte trata de dar respuesta a los problemas que planteaban las vidas soldadescas –y toda autobiografía– desde su tiempo, de acuerdo con una lección aprendida por Pérez-Reverte en Cervantes, en el Cervantes picaresco (o apicarado) que reflexiona sobre la difícil idea de contar una vida desde un yo. Señalo únicamente dos: el paso del monólogo solitario a la visión polifónica (casi todas las *Novelas ejemplares*, con *Rinconete y Cortadillo* y el *Coloquio de los perros* a la cabeza) y el juego del relato cruzado de dos historias para resolver –o sortear– el artificio de contar una vida sin que haya terminado (como se denuncia con Pasamonte en *Quijote*, I, 22)[10]. Eso sí, la serie todavía está abierta y no se sabe cuál es el final del otro protagonista superviviente: "Quizá el único que no muere es Íñigo Balboa" porque "es el punto de vista", es "como si fuéramos nosotros, es la voz que nos está contando esa reflexión a medio camino entre los dos", ha dicho Pérez-Reverte alguna vez (en Belmonte, 2002 [1998]: 106). Habrá que esperar a la prometida *La venganza de Alquézar*, pero sigo con orden.

[9] Por ejemplo, brilla como único el aparte sobre los gustos del capitán Alatriste en *El oro del rey*, luego de su comentario contra la tortura: "Tampoco le gustaba el vino agrio, ni el guiso con demasiada sal, ni los hombres incapaces de gobernarse por reglas, aunque estas fuesen personales, diferentes o marginales" (74). Por supuesto, la paradoja se da en las novelas, pero se matiza con las biografías de los personajes que se encuentran en la web de Pérez-Reverte, que valen como un hipotexto de lo más moderno: https://www.perezreverte.com/capitan-alatriste/personajes/

[10] En cambio, Sanz Villanueva (2005: 94, n. 7) señala una "inadecuación entre personaje y modo de expresarse" similar al *Lazarillo* y *Pascual Duarte*.

2. Anatomía de un soldado (o dos): una reescritura contemporánea

De entrada, hay cuatro buenas pruebas de la filiación soldadesca clásica de la saga Alatriste: amén de los comentarios genéticos de Pérez-Reverte y algún estudioso (con Montaner, 2009a y 2016 al frente) que iré recordando cuando convenga, en una nota paratextual previa a *El puente de los asesinos* (séptimo título de la serie) se advierte de la "lengua franca utilizada por los militares españoles de los siglos XVI y XVII" sobre la que reflexiona en su discurso académico (*El habla de un bravo del siglo XVII*, 2003), y se apunta como referencia clave a las "memorias y escritos" de Contreras, Duque de Estrada, Pasamonte y Cervantes (10), mientras que desde el principio asoman unos cuantos signos típicos de la escritura soldadesca y algunos de estos soldados de papel incluso aparecen como personajes en las novelas.

Más todavía que la presencia –o el recuerdo– de Contreras y Duque de Estrada en dos entregas de la saga (memorias italianas de Alatriste de su tiempo compartido como corsario en *El sol de Breda*, 158-159) y las aventuras madrileñas con Contreras y Lopillo (*El caballero del jubón amarillo*, 47-48, 58-60 y 138-142) que tienen mucho de guiño cómplice y divertido, hay unas cuantas referencias al género de las relaciones y vidas soldadescas que tienen un claro valor genealógico.

Ya en el título inaugural, se ofrece una estampa desoladora de los soldados pretendientes:

> Madrid estaba lleno de viejos soldados que malvivían en calles y plazas, con el cinto lleno de cañones de hojas de lata: aquellos canutos donde guardaban sus arrugadas recomendaciones, memoriales e inútiles hojas de servicio, que a nadie importaban un bledo. En busca del golpe de suerte que no llegaba jamás (*El capitán Alatriste*, 142).

También pronto aparecen los papeles de Alatriste con sus servicios y algunas cartas de recomendación (353-354) que configuran una "excelente hoja militar" (366) y reaparecen de tanto en tanto, seguidos más adelante de los "papeles viejos, entre amarillentas hojas de servicios" de Íñigo Balboa (*Corsarios de Levante*, 15) y –en una confesión que vale para toda la serie– se define el texto como una "relación" del joven soldado (58, "memorias" en *Misión en París*: 100).

Entre medias, se critica la inutilidad de esta práctica, puesto que no reciben el premio justo: especialmente domina esta visión negativa cuando se comenta el valor curricular de la misión de *El puente de los asesinos*, pues primero ya se dice que Alatriste "había visto demasiadas de ellas –él mismo tenía unas cuantas en su mochila de soldado– metidas en canutos de hojalata, exhibidas por mendigos y mutilados que limosneaban a las puertas de las iglesias de toda España" (*El puente de los asesinos*, 37), pero luego Malatesta da la puntilla al afirmar que "el rey […] se limpia el culo con esas hojas de servicios" (242).

Probada esta verdad de Perogrullo, paso a comparar el esquema de las relaciones y vidas soldadescas que he examinado en otro lugar (Sáez, 2018 y 2024) con la reescritura de Pérez-Reverte en una suerte de casi decálogo ilustrativo[11]:

1. Texto en primera persona: ya he dicho que esta serie de novelas presenta una doble historia y una doble perspectiva que aúna el relato desde cerca –pero fuera– del capitán Alatriste y la vida de Íñigo Balboa.
2. Desviación del modelo de las relaciones de méritos y servicios: este patrón burocrático se recuerda con frecuencia (sobre todo para mal), pero el capitán no escribe nada o, mejor dicho, se conoce sólo la reconstrucción dentro de la narración de Íñigo Balboa, que parece responder a otros motivos (ver *infra*).
3. Protagonistas del montón: tanto Alatriste como Íñigo Balboa son soldados de tropa, que muestran dos etapas de la carrera militar (una medianía resignada y toda la horquilla del escalafón), una perspectiva de tejas abajo y valen por toda la categoría ("podía ser la biografía de cualquier soldado español, incluido yo mismo", *Misión en París*, 278), con una carrera muy desigual (sargento desclasado y teniente de la guardia real, respectivamente).
4. Interés más personal e ideológico: frente a la búsqueda de premios contantes y sonantes de las relaciones, la saga de Pérez-Reverte busca más bien el recuerdo de una vida compartida con el capitán con sus luces y sus sombras, a la vez que vuelve en cierto sentido a los ideales épicos de un imperio en decadencia, que es realmente un tiempo imaginado en un ejercicio de nostalgia (como anota Montaner, 2009a: 93-95).
5. Escritura sosegada y *a posteriori*: mientras que muchos soldados-escritores se jactan de escribir en medio de la guerra, de Alatriste sólo se puede sospechar que lleva sus documentos obligatorios e Íñigo escribe ya viejo mucho tiempo después, más como un pícaro meditativo –y cervantino– que como un soldado.
6. Textos compuestos, pero con otras piezas: si los documentos al uso se mencionan siempre por su inutilidad, esta serie novelesca combina dos vidas según un patrón más verosímil y en un par de momentos se dan unas pequeñas tiradas de resumen sobre la carrera del alférez Balboa (*vide supra*), que tienen que ver con su credibilidad como narrador.
7. Condición más privada que pública: se mantiene la condición oral del relato y su vida manuscrita (si bien con algún problemilla), pero –como anotaba– no hay ninguna orientación burocrática, interesada y oficial del texto[12].

[11] Ver igualmente Cassol (2000), así como Sáez (2019) para los parecidos entre soldados y pícaros, acompañados de las referencias oportunas. Sobre la cultura de la guerra ver Rodríguez de la Flor (2018).

[12] Me explico: las memorias manuscritas se publican editadas por Pérez-Reverte con galerías de florilegios poéticos en cada entrega, que son claramente un juego que reproduce una práctica de edición del Siglo de Oro, pero constituyen un pequeño cortocircuito en la naturaleza textual y el proceso

8. Estrategia de *self-fashioning* automodelado en dos sentidos: reconstrucción y reivindicación de la vida de Alatriste pese a las fallas indicadas desde el comienzo de la primera novela, al lado de la carrera desde el aprendizaje hasta la cumbre de la buena fortuna de un Lazarillo soldadesco con una fortuna mejorada y verdadera (que no cornuda y de pega).
9. Mezcla con otros géneros: en las novelas alatristescas se mantiene el cruce con la novela picaresca y otros patrones narrativos de época que valen como modelo para las autobiografías soldadescas, pero además hay poesía y mucho teatro por todas partes (Cano Ballesta, 2009) que se exhibe con gusto y entre líneas se pueden encontrar otros tantos materiales de época (avisos, cartas, crónicas, relaciones, etc.), en muchos casos todavía por rescatar.

A la par, se pueden decir algunas palabras sobre el retrato de los dos soldados de la saga, que tienen algo de picaresco:

1. Origen humilde: los soldados del Siglo de Oro suelen ser segundones de buena familia, pero Alatriste y especialmente Íñigo Balboa (hijo de un colega de armas) son hidalgos de aldea que parecen destinados a la milicia desde la cuna.
2. Soldados de carrera: se puede decir que Alatriste tiene "rasgos de antihéroe" (desarraigo, crónica penuria de dinero, pintas descuidadas, etc.) (Belmonte y López Abiada, 2009b: 50), pero especialmente es –e Íñigo Balboa otro tanto– una suerte de *outsider* que posee una perspectiva coetánea y profesional alejada de toda visión aristocrática, amén del testimonio presencial y la precisión técnica (muy patente en el vocabulario).
3. Camaradería y conciencia de grupo: la soledad para bien o para mal de los grandes héroes y de los pícaros cede paso a la construcción de una cierta identidad colectiva (Martínez, 2016: 37), que convive con la radical individualidad del héroe cansado revertiano.
4. Recuerdos de niñez y mocedad: en este punto se da una combinación de modelos, puesto que Alatriste representa al soldado ya maduro de cuyas primeras etapas se sabe poco o nada, mientras que Íñigo Balboa comienza como un joven picarillo que despierta a la vida junto a su amo[13].
5. Educación y *literacy* (Martínez, 2016: 12-21; Rodulfo Hazén, 2025): aunque pueda parecer que no, el capitán Alatriste gusta de la lectura (sobre todo como ocio para soportar los malos días, según dice en *Corsarios de Levante*, 311) y se preocupa por la educación de su joven compañero, primero con lecciones de escritura por parte del dómine para alejarlo del ejército y luego ya con libros

editorial de la serie.

[13] La orfandad del joven es otro rasgo más picaresco que soldadesco.

muy variopintos (las dos partes del *Quijote* en *El sol de Breda*, 62-63 y 150; *Vida del escudero Marcos de Obregón* y un Suetonio en *El oro del rey*, 20-21; *Varia fortuna del soldado Píndaro* en *El caballero del jubón amarillo*, 121; las *Novelas ejemplares* y los *Sueños* en *Corsarios de Levante*, 126, 215, 246-247, 307 y 311).

6. Continuo movimiento: en cualquiera de sus ocupaciones (espadachín a sueldo, soldado a diferentes niveles) los protagonistas de la saga viven a salto de mata, que en el caso de Íñigo Balboa comienza apicaradamente con el esquema del servicio a un amo para entrar en la milicia primero de forma irregular (mochilero y luego recluta) y –según cuenta y he recordado– tener una carrera de las buenas.
7. Ciudad y viajes: más que el espacio urbano, otra clara marca de filiación tanto picaresca como soldadesca (y jacaresca) está en el alcance de una geografía cambiante de novela en novela (Madrid en tres, Sevilla, el Mediterráneo, Venecia y Francia) con una tentación americana entre medias y todo, de acuerdo con las sucesivas misiones[14].
8. Acción y palabra: frente al gusto por la acción de los soldados (en contraste con los pícaros), en este grupo de novelas se da una distribución de papeles por la que Alatriste se muestra como un hombre de hechos y silencios, mientras que Íñigo Balboa es el responsable de la palabra (o al menos de su reflejo escrito)[15].
9. Razones de la escritura: más allá de la distancia del medro puro y duro, las *Memorias del alférez Balboa* aúnan el recuerdo de un modelo con claroscuros (el capitán Alatriste) con el trazado desde el principio de una carrera militar (*cursus honorum* de Íñigo Balboa).

A decir verdad, la narración formalmente tiene mucho –quizá más– de picaresco que otra cosa, pero Íñigo Balboa tiene claro que su texto es una "relación" y él un hombre de armas: "Me enorgullezco de resumir mi existencia, como las de algunos hombres valientes y leales que conocí, en la palabra soldado", según dice cuando revela que siempre firmaba "cuanto papel particular" como "alférez Balboa", el "humilde grado" que ostentaba en Rocroi (*Corsarios de Levante*, 120; *Misión en París*, 246). No quiero simplificar: de acuerdo con el abanico de similitudes y diferencias entre modalidades emparentadas (con la jácara también presente), su uso marca el

[14] En *El oro del rey* se refiere que "en algún momento Alatriste barajó la posibilidad, entre otras, de pasar conmigo a las Indias", pero al final decide que tras "la experiencia militar flamenca" era mejor proseguir la educación de Íñigo Balboa regresando a España (28). Como se sabe, la etapa americana es un sueño picaresco frustrado que cumplen varios soldados (como el capitán Contreras) dentro de su dromomanía (Pereyra, 1927-1928: 87-94).

[15] Al respecto ver las reflexiones de Navajas (2009: 309-310 y 316-317). Muy cerca se encuentran las emociones: ver Montaner (2021).

predominio de una u otra según los casos, pues no es lo mismo *El oro del rey* (jacaresco con toda la intención) que *Corsarios de Levante* (tan soldadesco como cervantino y "contreresco", con perdón).

En la serie de Alatriste también es fundamental la evolución de los personajes, especialmente en el caso del joven soldado: el capitán parece volverse más silencioso si cabe según advierte el propio Pérez-Reverte (en Perona y Pérez-Reverte, 2009: 514), pero sobre todo Íñigo Balboa demuestra tanto una formación que le vale ser "veterano de todo tipo de lances" y "medio mozo y medio soldado" (*El sol de Breda*, 35-36) como una progresiva distancia del capitán, que se refleja en "preguntas sin respuesta" (200-201) y algunos encontronazos incluso violentos (en *Corsarios de Levante* llegan a las manos) que conforman una figura ya autónoma y que, con el tiempo, acaba por comprender al capitán:

> Con el paso de los años también yo aprendí que la lucidez se paga con la desesperanza, y que la vida del español fue siempre un camino hacia ninguna parte. Recorriendo mi espacio de ese camino perdí muchas cosas y gané algunas otras. Ahora, en este viaje que para mí sigue siendo interminable –a veces rozo la sospecha de que Íñigo Balboa no morirá nunca–, poseo la resignación de los recuerdos y los silencios. Y al fin comprendo por qué todos los héroes que admiré en aquel tiempo eran héroes cansados (*El oro del rey*, 121).

Y, sin embargo, tanto el capitán Alatriste como Íñigo Balboa se presentan en las novelas como ejemplo de soldados –que no soldados ejemplares– porque su actitud ética y su coherencia les hace ser una suerte de biografía viva, más allá de papeles y premios: así, el lamento de Íñigo Balboa frente a un noble muy gallito ("Qué injusto es […] que los seres humanos no puedan llevar la hoja de sus servicios escrita en la cara", *El oro del rey*, 53), se da respuesta en un elogio de Quevedo a las "marcas" que llevan ambos "en la cara, las manos y la frente", que les hacen ser "de esos hombres […] que llevan la biografía a lo vivo, pintada en la estampa" (*El puente de los asesinos*, 57), de acuerdo con una retórica heroica del sufrimiento que equipara las cicatrices a medallas (por así decirlo, pues no existían en la época)[16].

Así, los dos son prueba viviente de que importan las acciones y no las palabras ni los derechos o los favores: o la verdadera nobleza de las armas (*virtus*) frente a los títulos heredados (*nobilitas*), según un debate del momento. Y otro tanto se podría decir de la preocupación por la apariencia: vicio típico del soldado, el capitán Alatriste viste como puede y únicamente trata de tener un buen aspecto en ocasiones

[16] En ello insiste el poema "Al señor capitán Alatriste" de Xavier Marías Franco: "Hubo un hombre de hierro que escribía / su vida a tajos con el duro acero" (*El puente de los asesinos*, 2011: 334). Y una imagen complementaria aparece en *Misión en París*: "No era ya que el capitán Alatriste, Sebastián Copons y Juan Tronera supieran mirar la guerra; es que sus ojos eran la guerra" (241).

muy señeras, aunque Íñigo Balboa tropieza en este pecadillo durante una temporada en *Corsarios de Levante* cuando gusta de ir "muy galán" con "camisa soldadesca" y demás atuendos a la moda (209), pero de eso también se sale.

Visto lo visto, formalmente los libros de Alatriste son más novelas de aventuras que vidas al estilo aurisecular, mientras que los personajes –en significativo plural– mantienen muchos de los rasgos del buen soldado-escritor con las variaciones señaladas: es una reescritura de piezas clásicas y modernas que configuran un texto tan fiel al pasado como al presente[17].

3. Letras y espadas: otros elementos soldadescos

Por si fuera poco, en la saga del capitán Alatriste se dan muchos otros toques soldadescos que contribuyen tanto a la filiación genérica como al color de época: se trata de 1) reflexiones soldadescas sobre algunas cuestiones de política, 2) una constante preocupación por el final de la carrera tras el servicio militar, 3) el dibujo de otros tipos de soldado (falsos y pícaros), 4) la presentación de la cara amorosa de los soldados y 5) un par de apuntes lingüísticos.

Es claro que el proyecto de la serie alatristesca tiene mucho de reivindicación de un modelo ético, pero de tanto en tanto se dan algunos comentarios precisos sobre la situación política y la estrategia militar[18]: entre muchas *ad personam*, hay un primer disparo contra la tregua hispano-holandesa de Felipe III (*Pax hispanica*, 1609-1621) por ser "precisamente causa de que tantos soldados veteranos anduviesen todavía sin trabajo por las Españas y el resto del mundo, incrementando las filas de desocupados fanfarrones, jaques y valentones dispuestos a alquilar su brazo para cualquier felonía barata" (173), que se completa con otra similar a la gestión militar de Olivares entre la "actitud defensiva para combatir de forma económica" y las desmovilizaciones masivas que crean un verdadero problema social (*El oro del rey*, 26); a su vez, en otra entrega se comenta la descompensación entre la atención que se prestaba a la situación en Flandes y las Indias como "las niñas de los ojos reales", mientras que la "vieja empresa africana, antaño cara a los Reyes Católicos y al gran emperador Carlos", era desdeñada (*Corsarios de Levante*, 47), un apunte político que hermana nuevamente a Pérez-Reverte con las ideas de Cervantes en la *Epístola a Mateo Vázquez* y otros lugares.

La crítica por la desatención a los veteranos se repite en otras novelas de la saga: el licenciamiento "de grado o por fuerza" pone en juego a "muchos veteranos, viejos

[17] Aunque convendría recordar la diferencia entre historia verídica y auténtica: ver Montaner (2014).

[18] En un momento, Pérez-Reverte defiende la gran dureza sobre España de la serie, que relaciona directamente con "la melancolía de Cervantes y la amargura de Quevedo" (en Solano, 2021).

y enfermos" que se mueven entre las pagas, "cumplido el tiempo reglamentario de servicio" y los nuevos destinos a "diferentes tercios y agrupaciones en la Península o el Mediterráneo" (*El oro del rey*, 26), que era ciertamente una las cuestiones de gestión más complicada de la máquina bélica hispánica (Tarruell, 2014).

Como se decía hace poco, más que terminar muerto el peor final posible es acabar "enfermo en un hospital de veteranos, o lisiado pidiendo limosna en la puerta de una iglesia" (*El caballero del jubón amarillo*, 273), o –como remate de todo mal– el ejemplo de Fermín Malacalza en Orán, que presenta un retrato tan grotesco como trágico del que Alatriste e Íñigo Balboa salvan a su compadre Copons:

> [Era] un despojo cano y flaco consumido por las penurias, con cincuenta años que parecían setenta –diecisiete de ellos pasados en Orán– estropeado de una pierna y cubierto de arrugas y cicatrices en una piel de color de pergamino sucio. […] pobre e inválido después de una vida de servicio, con familia y sin esperanza de que la suerte cambiase, ni otro futuro que pudrirse como carne al sol o verse cautivo con su familia si los moros tomaban la plaza (*Corsarios de Levante*, 99 y 118).

En este orden de cosas, se señala el desajuste entre los ideales y la falta de recompensa para desmitificar los honores:

> […] la honra, aunque con peligro y heridas se alcance, nunca dura mucho si no viene con premio que la sustente; que la gentil estampa del héroe cubierto de heridas en un campo de batalla se torna ruina miserable después, cuando todos apartan de él los ojos con horror, viendo sus mutilaciones, mientras mendiga en la puerta de una iglesia (*Corsarios de Levante*, 262).

Al lado de estos casos trágicos, Pérez-Reverte dibuja la cruz de la moneda con la fauna de los valentones y compañía[19]: en el Madrid de *Limpieza de sangre* se ve de pasada a "un supuesto mutilado de Flandes, que en su vida había visto una pica ni de lejos" (193) y en la Sevilla de *El oro del rey* se puede ver un grupo de "mancos del potro que se lo decían de Flandes" y contaban sus desgracias de Amberes o la Mamora "como podían haberlo sido de Roncesvalles o Numancia" porque sólo habían visto "a un hereje y a un turco […] de lejos y en un corral de comedias" (51-52); también aparecen jaques que han sido soldados viejos (*El oro del rey*, 179-189) y que hasta presumen con hipérboles disparatadas como si fuera la "hueste de lo mejor y más granado del reino de Aragón, Navarra y las dos Castillas" (187); y Jaime Correas, amigo de Íñigo Balboa, es un soldado "cada vez más apicarado" que "solo

[19] Por eso, Guillamón Álvarez (2009) señala la imagen doble del soldado (ideal y pordiosero) en estas novelas.

bastaba para deshonrar a un duque" (*El puente de los asesinos*, 16) por sus gustos disolutos.

En materia de amores, se puede decir en pocas palabras que el capitán Alatriste tiene algo de don Juan entre la nostalgia de una pasión napolitana, las idas y venidas con Caridad la Lebrijana y el peligroso romance con la actriz María de Castro (en *El caballero del jubón amarillo*), al tiempo que Íñigo Balboa vive en un sinvivir por esa belleza demoníaca de Angélica de Alquézar para acabar casado con otra noble[20]. No obstante, como todo buen relato de soldado hay también lugar para las prostitutas, cuestión sobre la que vuelven a oponerse los dos protagonistas de las novelas: amén del pasado, al capitán jamás se le vio "entrar en una casa o tienda que tuviese el cisne colgado en la puerta" (*El sol de Breda*, 200), cuando Íñigo Balboa pierde su "virginidad" (o su "virtud") entre las putas del ejército de Flandes y, si bien primero se niega a "referir" esta "historia íntima y particular"(37), más adelante declara su afición por la Mendoza y otras (50, 200) y otras (*Corsarios de Levante*, 193-198) pese a las advertencias del capitán sobre los peligros de "bubas, pestilencias y estocadas" (*El sol de Breda*, 200). Al fin, es un ingrediente que aparece de tanto en tanto como uno de los riesgos de la vida soldadesca: "juego, vino y putas" (*Corsarios de Levante*, 43)[21].

Por último, Pérez-Reverte también cuida mucho la reconstrucción de una lengua a un tiempo clara y fiel a la época, que brilla especialmente en el uso de jergas y tecnicismos. Junto con las palabras de la guerra (Perona, 2009: 412-413 y 416-417), en las novelas del capitán Alatriste hay dos detalles de interés: el uso de "quiracas" para prostitutas en *Corsarios de Levante* (205) por boca de Contreras es un guiño de lectura, ya que se halla repetidas veces en su *Vida de este capitán* (I, 3, 86); más adelante se reproduce un "viejo dicho soldadesco: cara romana y cuerpo sienés, andar florentín y parlar boloñés" (*El puente de los asesinos*, 52) que procede seguramente de *La Lozana andaluza* ("vulto romano y cuerpo senés, andar florentín y parlar boloñés", XVIII, 87).

No puedo terminar sin apuntar uno de los juegos más geniales de la serie: y es que en *El sol de Breda* Pérez-Reverte presenta a Calderón como soldado en Flandes (25-27) a partir de una pista hoy descartada justamente por las noticias que da en su memorial soldadesco (Sáez, 2025) y luego redondea la jugada haciendo que Íñigo Balboa se presente como la fuente de primera mano de "pormenores" para *La rendición de Breda* de Velázquez (84, 129, 217-225), en un aprovechamiento extraordinario –tan imaginado cuanto simpático– del valor como testigo de vista de los soldados que se remata con una nota del autor-editor "sobre la presencia del capitán Alatriste" en el cuadro.

[20] Sobre este asunto ver Grohmann (2019 y 2022).

[21] Más allá, en *El puente de los asesinos* hay un pasaje sobre los tipos de prostitutas de Venecia (51), de acuerdo con uno de los mitos de la ciudad lagunar: ver Sáez (en prensa).

Novela de soldados: final

Mucho más que un "*miles gloriosus* minado por los años" (Belmonte y López Abiada, 2009a: 46), el capitán Alatriste puede ser un "Ulises sin Ítaca a la que volver bajo un cielo sin dioses" (Pérez-Reverte, en Cruz, 2018) o lo que se quiera, pero es sobre todo un soldado: y no uno cualquiera, sino un modelo humano y verosímil con vicios y virtudes cuya vida se conoce a través del relato de un testigo cercano con todas las consecuencias anejas del caso (adición de perspectivas, polifonía, digresiones, etc.). Así, la verdad es que en la saga de Alatriste se cruza el esquema soldadesco con otros modelos narrativos (con la novela picaresca y el patrón de Galdós y compañía al frente, todo esto en parte comentado por Montaner, 2009a: 11-19) con sus técnicas anejas (como el filtro extra del autor-editor), de modo y manera que el resultado es la historia de dos vidas de soldado: o, si se prefiere, una novela de soldados. Y de las buenas, porque *El capitán Alatriste* es un relato de gran eficacia narrativa que –si se me permite– gana por la mano a sus padres textuales.

Bibliografía

Belmonte, José, "Miré los muros de la patria mía", en *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Murcia, Nausícaä, 2002, pp. 103-107 [Original: *Cuaderno de Letras*, 2, 1998, pp. 17-19].

– y Jaime García Padrino, *"El capitán Alatriste": una mirada crítica sobre el Siglo de Oro español (guía para mediadores)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

– y José Manuel López de Abiada (ed.), *Alatriste: la sombra del héroe*, Madrid, Alfaguara, 2009a.

– "Configuración y características de Diego Alatriste, personaje memorable (una introducción)", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009b, pp. 45-60.

Cano Ballesta, José, "Las armas y las letras: el mundo de la cultura en *Las aventuras del capitán Alatriste*", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 61-73.

Cassol, Alessandro, *Vita e scrittura: autobiografie di soldati spagnoli del Siglo de Oro*, Milano, LED, 2000.

Contreras, Alonso de, *Vida de este capitán*, pról. A. Pérez-Reverte y J. Ortega y Gasset, Barcelona, Reino de Redonda, 2008.

Cruz, Juan, "Pérez-Reverte: "La gente lleva su biografía en los ojos"", *El País*, 18.04.2018, en red.

De la Torre, Mariela, "Los saltos temporales en *El capitán Alatriste:* la función de la anticipación", en *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, ed. J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, Madrid: Verbum, 2000, pp. 28-38.

Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. J. Joset y F. Gernert, Madrid-Barcelona, CECE-Galaxia Gutenberg, 2007.

Grohmann, Alexis, "Alatriste y la aventura de la infancia recuperada", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 138-152.

– "Las mujeres de Arturo Pérez-Reverte", *Monteagudo*, 24, 2019, pp. 55-97.

– *Las reglas de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia, EDITUM, 2021.

– "Las mujeres de Alatriste", *Zenda*, 19.09.2022, en red [https://www.zendalibros.com/las-mujeres-de-alatriste/].

Guillamón Álvarez, Francisco Javier, "Las coordenadas espacio-temporales del soldado en la época de Alatriste", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 153-179.

Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, nueva ed. aumentada, Paris, Seuil, 1996 [1975].

López Guntín, Alicia, "Narrador y temporalización en las tres primeras entregas del capitán Alatriste", en *Territorio Reverte: ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, ed. J. M. López de Abiada y A. López Bernasocchi, Madrid, Verbum, 2000, pp. 187-201.

Madroñal, Abraham, "Un amigo del capitán Alatriste: noticia del auténtico don Diego Duque de Estrada", en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia: homenaje a Carlos Alvar*, ed. C. Carta, S. Finci y D. Mancheva, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, pp. 1521-1540.

Martínez, Miguel, *Las líneas del frente: la escritura de los soldados en la Edad Moderna*, trad. A. Useros Martín, Madrid, Akal, 2024 [*Front lines: soldiers' writing in the Early Modern Hispanic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016].

Montaner, Alberto, "Íñigo Balboa o la voz del narrador (con algunas consideraciones metacríticas)", en *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, ed. José Belmonte y J. M. López de Abiada, Murcia, Nausícaä, 2003, pp. 287-315.

– (ed.) A. y C. Pérez-Reverte, *El capitán Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2009a.

– "Perspectivismo lingüístico y otredad en *Corsarios de Levante*", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009b, pp. 208-265.

– "Historicidad medieval y protomoderna: lo auténtico sobre lo verídico", *e-Spania*, 19, 2014, s.p., en red [https://journals.openedition.org/e-spania/24054].

– "Introducción", en A. Pérez-Reverte, *Todo Alatriste*, Madrid, Alfaguara, 2016, pp. 15-61.

– "Élan et émotion dans *Corsarios de Levante* avec quelques observations sur *Línea de fuego*", en *El Mediterráneo y sus mundos en la obra de Arturo Pérez-Reverte*, ed. J. Belmonte y M.-T. García, Murcia, Editum, 2021, pp. 69-125.

Navajas, Gonzalo, "De Ernest Renan a Homi Bhabha: macrohistoria y ficción en Arturo Pérez-Reverte", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 292-320.

Pereyra, Carlos, "Soldadesca y picaresca", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 9.4, 1927, pp. 352-361; 10.1, 1928, pp. 74-96; 10.2, 1928, pp. 150-163; y 10.3, 1928, pp. 242-250.

Pérez-Reverte, Arturo y Carlota, *El capitán Alatriste*, ed. A. Montaner, Madrid, Alfaguara, 2009 [1996].

Pérez-Reverte, Arturo, *Limpieza de sangre*, Madrid, Alfaguara, 2016 [1997].

– *El sol de Breda*, Madrid, Alfaguara, 2016 [1998].

– *El oro del rey*, Madrid, Alfaguara, 2021 [2000].

– *El caballero del jubón amarillo*, Madrid, Alfaguara, 2016 [2003].

– *El habla de un bravo del siglo XVII*, Madrid, RAE, 2003.

– *Corsarios de Levante*, Madrid, Alfaguara, 2021 [2006].

– *El puente de los asesinos*, Madrid, Alfaguara, 2016 [2011].

– *Misión en París*, Madrid, Alfaguara, 2025.

– y José Perona, "Coloquio: Alatriste, un héroe de nuestro tiempo", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 503-519.

Perona, José, "Marco histórico e invención imaginaria en *Corsarios de Levante*", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 373-429.

Rodríguez de la Flor, Fernando, *El sol de Flandes: imaginarios bélicos del Siglo de Oro*, Salamanca, Delirio, 2018, 2 vols.

Rodulfo Hazen, Ignacio, "Los libros de un soldado catalán en la Nápoles de 1600", *Pedralbes: Revista d'Història Moderna*, 44, 2025, pp. 117–141.

Sáez, Adrián J., "Vidas imaginarias: formas y modelos de las relaciones de soldados del Siglo de Oro", *Studi Ispanici*, 43, 2018, pp. 137-148.

– "Dos hombres y un destino: pícaros, soldados y la narración autobiográfica", en *Vidas en armas: biografías militares en la España del Siglo de Oro*, ed. A. Castellano López y A. J. Sáez, Huelva, Universidad de Huelva, 2019, pp. 143-158.

– *Las letras de las armas: Cervantes y las vidas soldadescas*, Huelva, Universidad de Huelva, 2024.

– "Decir y no decir: más sobre un memorial soldadesco de Calderón", *Hipogrifo: revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 13.2, en prensa a.

– "Venecia en el corazón: una vida y tres novelas", en *Ciudades de papel: cartografía urbana de la obra de Pérez-Reverte*, ed. A. Grohmann, A. Montaner y A. J. Sáez, Murcia, Editum, en prensa b.

Sanz Villanueva, Santos, "Lectura de Arturo Pérez-Reverte", en *Mostrar con propiedad un desatino: la novela española contemporánea*, ed. A. Rey Hazas, Madrid, Eneida, 2005, pp. 67-95.

Solano, María José, "Arturo Pérez-Reverte: "Alatriste nace de un gesto de chulería"", *Zenda*, 7.08.2021, en red [https://www.zendalibros.com/arturo-perez-reverte-alatriste-nace-de-un-gesto-de-chuleria/]

Tarruell, Cecilia, "Servir tras un largo cautiverio: trayectorias de los soldados cautivados en defensa de la Monarquía (1574-1609)", en *Felipe II y Almazarrón: la construcción local de un Imperio global. Vivir, defender y sentir la frontera*, ed. M.ª M. Alcalde y J. J. Ruiz Ibáñez, Murcia, Editum, 2014b, vol. 1, pp. 293-310.

Walsh, Anne L., "El capitán Alatriste: un enigma narrativo", en *Alatriste: la sombra del héroe*, ed. J. Belmonte y J. M. López de Abiada, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 480-499.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 261-283

Nietzsche en el modernismo peruano: Ecos e influencias de Nietzsche en Chocano

Nietzsche in Peruvian Modernism: Echoes and Influences of Nietzsche in Chocano

FECHA DE ENVÍO 11/11/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 26/12/2025

Ainhoa Segura Zariquiegui
Universidad de Burgos

Resumen:

Este artículo analiza la influencia de Friedrich Nietzsche en la poesía de José Santos Chocano dentro del modernismo hispanoamericano. Se examina la apropiación de conceptos como el superhombre, el vitalismo y la voluntad de poder para sustentar una poética épica que integra lo hispano y lo indígena. El estudio contextualiza esta relación mediante la recepción de Nietzsche en autores peruanos contemporáneos. Finalmente, el análisis de "Blasón" revela la ambivalencia de Chocano entre el impulso emancipador y la fascinación por el poder, reflejando las contradicciones de su propuesta de identidad americana.

Palabras clave:

Chocano; Nietzsche; identidad americana; poesía; modernismo.

Abstract:

This article analyzes Friedrich Nietzsche's influence on Jose Santos Chocano's poetry within Hispanic American Modernism. It examines how Chocano appropriates concepts such as the *Ubermensch*, vitalism, and the will to power to construct an epic poetics merging Hispanic and indigenous elements. The study contextualizes this relationship through Nietzsche's reception among contemporary Peruvian authors. Finally, an analysis of the poem "Blason" reveals Chocano's ambivalence between emancipatory impulses and a fascination with authority, reflecting the contradictions inherent in his proposal for a new American identity.

key words:

Chocano; Nietzsche; American identity; Poetry, Modernism.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Introducción

La figura de José Santos Chocano (1875–1934) ocupa un lugar central en la historia del modernismo hispanoamericano, tanto por su propuesta estética como por su ambición de construir una identidad poética continental. Sin embargo, su obra ha sido objeto de fuertes controversias críticas, especialmente, en relación con su estilo altisonante, su ideología personalista y su vinculación con discursos de poder como señala Escajadillo (1975) en el prólogo a la *Antología poética* de José Santos Chocano. En este contexto, resulta necesario revisar su producción poética desde una perspectiva que considere no solo su dimensión estética e histórica, sino también las ideas filosóficas que nutrieron su imaginario. Una de las influencias más sugerentes –y, a la vez, menos exploradas en profundidad– es la del pensamiento de Friedrich Nietzsche (1844–1900).

El presente artículo tiene como objetivo principal analizar los ecos del pensamiento nietzscheano en la poesía de Chocano, entendiendo dicha influencia no como una recepción sistemática y rigurosa, sino como una apropiación ideológica, estética y simbólica que se manifiesta a través de ciertas constantes temáticas: la exaltación del héroe, la afirmación del individuo como fuerza creadora, la crítica a la moral tradicional y la voluntad de forjar una nueva identidad americana. Para ello, se propondrá una lectura crítica de la poesía "Blasón", de *Alma América*– en diálogo con conceptos centrales de Nietzsche como el *Übermensch*, la transvaloración de valores, la voluntad de poder y la idea de mito.

La metodología empleada combina el análisis literario con un enfoque hermenéutico-filosófico, atendiendo tanto al contexto de recepción del pensamiento nietzscheano en Hispanoamérica como a las formas de su apropiación por parte de Chocano. Se parte de la hipótesis de que, más que una influencia directa y profunda, lo que se advierte en la obra del poeta peruano es un *eco* cultural de Nietzsche, mediado por lecturas parciales, filtrado por la retórica modernista y adaptado a una visión exaltada del mestizaje, el americanismo y el poder personal. En este sentido, el artículo se estructura en cinco partes: una revisión del pensamiento de Nietzsche y su presencia en el modernismo hispanoamericano; un estudio de su recepción en el Perú, particularmente en González Prada, Mariátegui e Hidalgo; un análisis detallado de su presencia en la poesía "Blasón" de Chocano; y, finalmente, unas conclusiones que evalúan el alcance y los límites de esta apropiación filosófica en el marco de la estética modernista.

2. El pensamiento de Nietzsche y su influencia en el modernismo hispánico: Rodó

La primera recepción de Friedrich Nietzsche en Hispanoamérica ha sido ampliamente estudiada por autores como Ward (2002), Ruisánchez (2019), Sánchez (2020) o Pino Posada (2021). De acuerdo con Sánchez (2020), la recepción de Nietzsche se caracteriza por la convergencia de tres elementos distintivos: la influencia de Nietzsche fue más profunda en la literatura que en la filosofía; los aspectos más difundidos de su pensamiento fueron los relacionados con el uso político y simbólico de su figura –como el antiigualitarismo o el rechazo de la democracia–; y su pensamiento llegó mediado casi siempre por la cultura francesa, especialmente por las traducciones de Henri Albert.

Este proceso de recepción tuvo lugar en un contexto de profunda tensión cultural: por un lado, persistía la dependencia intelectual de Europa, especialmente de Francia y España; por otro, se percibía la amenaza del imperialismo estadounidense, sobre todo tras la independencia de Cuba. Las ideas de Nietzsche llegaron así a un campo cultural marcado por la francofilia, donde el modernismo literario halló en su obra un espejo estético e ideológico útil para pensar la modernidad, la crisis de fin de siglo y el conflicto entre tradición y progreso.

Autores como Rubén Darío, José Asunción Silva o Carlos Reyles incorporaron ciertas ideas nietzscheanas a sus obras, pero fue José Enrique Rodó quien formuló una apropiación más estructurada y representativa. Su ensayo *Ariel* (1900) recoge algunas nociones clave del pensamiento de Nietzsche, como la exaltación del individuo superior ("El formidable Nietzsche -señala Rodó (1976: 28)-, opone al ideal de una humanidad mediatizada la apoteosis de las almas que se yerguen sobre el nivel de la humanidad"), la crítica al utilitarismo y la defensa de una aristocracia del espíritu: "El odio de la mediocridad envalentonada por la nivelación y de la tiranía irresponsable del número" (Rodó, 1976: 28). No obstante, Rodó reelabora estos conceptos desde una perspectiva ética, humanista y pedagógica profundamente influida por la tradición grecolatina y cristiana. Admira la potencia intelectual de Nietzsche, pero rechaza aspectos centrales de su filosofía como el nihilismo, el anticristianismo y la defensa de una moral basada en la fuerza:

> El anti-igualitarismo de Nietzsche -que tan profundo surco señala en la que podríamos llamar nuestra moderna *literatura de ideas*- ha llevado a su poderosa reivindicación de los derechos que él considera implícitos en las superioridades humanas, un abominable, un reaccionario espíritu; puesto que, negando toda fraternidad, toda piedad, pone en el corazón del *superhombre*, a quien endiosa un menosprecio satánico para los desheredados y los débiles (Rodó, 1976: 21).

Su idea de una democracia guiada por las élites intelectuales refleja una tensión constante entre igualdad y jerarquía, que atraviesa todo su pensamiento. Aunque integra elementos del ideal del superhombre, los resignifica para defender un ideal de elevación espiritual y cultural, más que una ruptura radical con la moral dominante (Sánchez, 2020). Diversos estudiosos han analizado esta ambivalencia. Drews (2018) muestra cómo Rodó mezcla ideas nietzscheanas con categorías clásicas y cristianas, realizando una lectura parcial. Ette (1994), por su parte, destaca la relación estructural entre *Ariel* y *Así habló Zaratustra*, especialmente en su forma literaria y en su crítica a la educación estandarizada. Esta hibridez discursiva convierte a Rodó en un representante de lo que se ha llamado la *moderna literatura de ideas*. En la misma línea, Sosa (2018) sostiene que *Ariel* inaugura un periodo de la ensayística latinoamericana caracterizado por un debate filosófico en torno al nacionalismo latinoamericanista, impulsando una reacción antipositivista que antepone principios estéticos y espirituales a los valores pragmáticos y cientificistas. Según esta lectura, el espiritualismo se convierte en el eje central para contrarrestar el materialismo representado por Calibán, figura que metaforiza el imperialismo norteamericano. De hecho, este espiritualismo se articula con un idealismo vinculado a valores éticos y culturales alejados del cientificismo dominante. Sin embargo, otros autores han resaltado las contradicciones internas en *Ariel*. Sánchez Lopera (2020) interpreta la obra como una respuesta a lo que percibe como una amenaza contenida en el pensamiento nietzscheano: la exaltación del hombre fuerte y la negación de valores como la compasión o la fraternidad. América Latina, en este sentido, aparece representada como un cuerpo herido que necesita el pensamiento como consuelo, en contraste con la voluntad de poder que Nietzsche proclama: "No se trataba únicamente de normalizar, sino de convertir el cuerpo social en un cuerpo no solo herido, sino sufriente. Por ello Nietzsche será tan perturbador" (Sánchez Lopera, 2020: 135). Cremonte (2019) analiza cómo, a pesar del rechazo explícito de algunos intelectuales hacia Nietzsche, su pensamiento tuvo una fuerte acogida en el ámbito rioplatense, llegando incluso a formas radicalizadas como el anarconietzscheanismo, que combinó elementos del individualismo de Stirner con discursos como el darwinismo social y la eugenesia. Finalmente, Pachon (2014) señala que la propuesta de Rodó también incorpora, de forma más o menos consciente, un principio selectivo de raíz aristocrática, influido por el pensamiento de Spencer y las ciencias naturales del siglo XIX. Esta tensión entre la defensa de la igualdad y la justificación de una élite espiritual revela una ambigüedad profunda en el pensamiento rodoniano. En esta línea, Cortez (2018) subraya cómo Rodó recurre tanto a las figuras de Dionisos como del superhombre nietzscheano para desarrollar una crítica cultural al utilitarismo y al positivismo imperantes, reinterpretando las tradiciones católicas desde una óptica estética y secular.

El mito de Dionisos le sirve para articular una subjetividad creadora vinculada al delirio sagrado de raíz platónica, mientras que el superhombre aparece como símbolo del modelo estadounidense basado en la eficacia, al que Rodó opone un ideal de refinamiento espiritual. Aunque reconoce el valor de la voluntad y el esfuerzo, rechaza el aristocratismo nietzscheano por contradecir el ideal democrático que, en su visión, solo puede sostenerse desde el legado católico latinoamericano.

En Perú, el arielismo se asocia con un creciente espiritualismo, representado por figuras como Francisco y Ventura García Calderón, José de la Riva Agüero y Víctor Andrés Belaúnde: "Todos ellos intentan consolidar un proceso de modernización a partir de reflexiones y de análisis sistemáticos. El impacto que tienen sobre el campo intelectual es crucial, tanto para sus seguidores como para sus adversarios, ya que instituyen un modo de pensar la identidad nacional" (Sosa, 2018: 314). Tanto la identidad nacional como el lugar del indígena y del Perú en América son temas centrales heredados de *Ariel*. Como señala Sosa (2018), esta nueva generación peruana promueve una visión idealista de la oligarquía, al tiempo que critica la decadencia de los valores de la clase dirigente. Vinculada al espíritu de la reforma universitaria, expresa diversas formas de protesta, desde las más institucionales hasta las más radicales, y representa el tránsito del espiritualismo arielista hacia un marxismo romántico, contexto en el que emergen figuras como Mariátegui.

En este panorama, la obra de José Santos Chocano se sitúa en un cruce singular entre el ideario arielista y ciertas apropiaciones más libres y estéticas del pensamiento nietzscheano. Si bien Chocano comparte con Rodó el rechazo a un utilitarismo nivelador y la exaltación de valores espirituales y culturales, su lectura de Nietzsche no se somete al filtro ético-cristiano del uruguayo, sino que privilegia la dimensión vitalista, heroica y afirmativa del superhombre. Así, Chocano traslada la voluntad de poder al terreno poético y nacionalista, articulando una voz lírica que busca encarnar la fuerza creadora del genio individual, pero proyectada hacia la construcción simbólica de una identidad hispanoamericana.

2.1 Presencia de Nietzsche en la modernidad peruana: el caso de González Prada, Mariátegui e Hidalgo

La recepción del pensamiento de Friedrich Nietzsche en el Perú fue clave para la renovación tanto de la crítica cultural como de las propuestas estéticas y políticas que marcaron el tránsito entre el siglo XIX y el XX: "La presencia del pensamiento de Nietzsche en el Perú y en América coincide con una línea de gestación y desarrollo de la conciencia nacional y de un sentido de afirmación que procede desde la

época de la emancipación de nuestros pueblos" (Pantigoso, 2021: 194). A través de figuras como Manuel González Prada, José Carlos Mariátegui, Hidalgo y, de modo indirecto pero influyente, José Enrique Rodó, se gestó un diálogo complejo con las ideas nietzscheanas, en particular con su crítica a la moral tradicional, su visión del arte como expresión vital y su reivindicación del mito como fuerza formadora de sentido.

El estudio de la recepción de Friedrich Nietzsche en el Perú de inicios del siglo XX permite trazar una clara frontera entre dos momentos editoriales que, aunque próximos en el tiempo, responden a contextos intelectuales sustancialmente distintos: por un lado, la revista *Colónida* (1916), dirigida por Abraham Valdelomar; por otro, *Amauta*, fundada en septiembre de 1926 por José Carlos Mariátegui. La primera, que contó con la colaboración de jóvenes escritores y pensadores como el propio Mariátegui, Federico More, Alfredo González Prada (hijo de Manuel González Prada) o Percy Gibson, se erigió como un espacio de vanguardia estética y de renovación literaria, abierto a las corrientes modernistas y a las discusiones culturales del momento. Sin embargo, un examen minucioso de los cuatro números publicados en 1916 revela la ausencia absoluta de Nietzsche en su horizonte de referencias intelectuales. La única alusión que, de forma tangencial, podría remitir a su figura es la mención a Richard Wagner, aunque carente de toda vinculación explícita con el pensamiento nietzscheano. Por el contrario, los nombres que vertebran el discurso crítico y literario de *Colónida* –José Enrique Rodó, Rubén Darío, José María Eguren y, de manera relevante para este estudio, José Santos Chocano cuya efigie, aparece en la portada en el número 1 de la revista, el 15 de enero de 1916 (*Colónida*, 1981: 12) y el poema "Playa tropical" (*Colónida*, 1981: p.32)– evidencian la primacía de un marco de debate anclado en la sensibilidad modernista y en la reflexión sobre la literatura hispanoamericana, sin apertura aún hacia las problemáticas filosóficas asociadas a la recepción del pensamiento alemán contemporáneo.

Este panorama se transforma de manera radical una década después con la aparición de *Amauta*, publicación que, como advierte Nitschack (1993) en su análisis de la recepción de la cultura alemana en América Latina, alcanzó una repercusión continental y configuró un espacio de intercambio intelectual en el que la hegemonía cultural francesa dejaba de ser incuestionable. Según Nitschack, "el espacio cultural alemán está representado en los más diversos niveles del discurso y por momentos también con vigor realmente inesperado. Resaltan especialmente los siguientes nombres y temas: Goethe, Marx, Freud, Nietzsche, Spengler, Rosa de Luxemburgo" (232). En este nuevo marco, Nietzsche adquiere visibilidad como autoridad filosófica citada con frecuencia y, en la mayoría de los casos, valorada positivamente. No obstante, como precisa el propio Nitschack, dicha presencia no implica un abordaje

sistemático ni un análisis en profundidad de su obra: "Nietzsche […] está presente de muy diversos modos, las más de las veces afirmativamente, como autoridad filosófica. Pero no se puede encontrar ni un estudio algo más profundo de su pensamiento, ni siquiera una valoración coherente del mismo" (243). El contraste entre la omisión absoluta en *Colónida* y la integración –aunque fragmentaria– en *Amauta* constituye, por tanto, un indicador revelador de la progresiva incorporación del filósofo alemán al debate intelectual peruano, así como de la mutación en las coordenadas culturales que marcaron la vida literaria e ideológica del país en el tránsito de la segunda a la tercera década del siglo XX.

Este cambio de coordenadas no resulta irrelevante para la comprensión de la trayectoria y recepción de José Santos Chocano. Aunque su figura fue recurrentemente mencionada y debatida en *Colónida*, el poeta desarrolló su obra y su proyección continental en un contexto en el que la impronta nietzscheana aún no se había filtrado en el discurso intelectual peruano. Por ello, el análisis de su relación –directa o indirecta– con el pensamiento del filósofo alemán no puede desligarse de esta cronología: Chocano es, en gran medida, un modernista forjado antes de la irrupción sistemática de Nietzsche en el campo cultural peruano, lo que obliga a matizar la lectura de eventuales coincidencias temáticas o conceptuales con la filosofía nietzscheana. La comparación entre el clima cultural de *Colónida* y el de *Amauta* permite así situar con precisión la posición de Chocano frente a las corrientes intelectuales que, una década más tarde, reformularían las bases mismas del debate estético y filosófico en el Perú.

2.2 Manuel González Prada: crítica moral y voluntad de ruptura

Manuel González Prada (1844–1918) es reconocido como uno de los primeros intelectuales peruanos en mostrar afinidades –aunque parciales y no siempre directas– con el pensamiento de Friedrich Nietzsche. Su discurso anticlerical, la denuncia sistemática de la hipocresía moral y su llamado a una renovación radical de las estructuras culturales y políticas del Perú evocan, en varios aspectos, las críticas que Nietzsche desarrolla en *El Anticristo* y *La genealogía de la moral*. Su célebre exhortación "¡Que vengan árboles nuevos a dar flores nuevas i frutas nuevas! ¡Los viejos a la tumba, los jóvenes a la obra!" (González Prada, s.f.: 27) expresa una voluntad de ruptura con los valores heredados que guarda similitudes con la transvaloración nietzscheana.

La crítica contemporánea ya advirtió estas resonancias. Blanco Fombona observó que "Nietzsche y Guyau, aunque tan desemejantes entre sí, tienen ambos algunos puntos de contacto con él, y en todo caso, no parecen extraños a la formación de aquel espíritu" (1966: 43). El propio Blanco Fombona vincula el juicio de Prada sobre el cristianismo –"reacción del fanatismo judío y oriental contra la sana y hermosa civilización helénica" (1966: 43)– con pasajes de *El Anticristo*. También subraya similitudes estilísticas: al igual que Nietzsche, Prada recurre al aforismo provocador y no siempre se detiene a justificar sus afirmaciones: "Yo no soy de aquellos –afirma Prada– que deben siempre dar la razón de lo que opinan" (citado por Blanco Fombona, 1966: 43). En el plano doctrinal, Blanco Fombona llega a sugerir que González Prada podría haber aceptado, en ocasiones, una versión propia de la teoría del superhombre, conciliada con su rechazo al despotismo y su exaltación del *demos*. Su célebre enumeración de figuras históricas que encarnan a naciones enteras –"Grecia, en Alejandro; Roma, en César; España, en Carlos V; Inglaterra, en Cromwell; Francia, en Napoleón; América, en Bolívar; El Perú en 1879 era Grau" (citado en Blanco Fombona,1966: 44) –, ilustraría esa valoración del individuo excepcional. Sin embargo, aquí emergen también las divergencias. Frente al *egoísmo feroz* que Blanco Fombona atribuye a Stirner y Nietzsche, González Prada se define por una vida orientada al altruismo y a la lucha en favor de los demás. A su aristocratismo opone un compromiso democrático y una concepción solidaria de la existencia: "¡Hay horas de solidarismo generoso en que no solo amamos a la humanidad entera –exclama Prada–, sino a brutos, plantas, lagos, nubes y piedras; ¡hasta querríamos poseer brazos inmensos para estrechar a todos los seres que habitan los globos del firmamento!" (citado en Blanco Fombona,1966: 44).

Estas tensiones internas en su pensamiento han sido leídas de maneras diversas. Godenzi (2018) señala que, si bien González Prada es esencialmente un racionalista, también "se le considera un irracionalista, un pasional afín al voluntarismo de Schopenhauer o Nietzsche" (254). Más que una contradicción, Godenzi identifica una paradoja: una relación especial entre pasión y razón que desafía las nociones comunes de su época y cuestiona la imagen del individuo como un ser puramente racional. Por su parte, Ward (2002), en su estudio sobre "Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo", identifica en González Prada –al igual que en Rodó o Darío– una "relación de atracción y repulsión" (494) hacia el filósofo alemán. Incluso en los casos de recepción parcial, argumenta Ward, la influencia de Nietzsche fue sustancial, ya que "cuando los modernistas no partían de su filosofía, reaccionaban en contra suya" (493). La recepción de González Prada en el contexto de la revista *Amauta* confirma esta lectura matizada. Nitschack (1993) destaca que en sus páginas Nietzsche es citado de forma constante, "sea para estar de acuerdo con él o para

contradecirlo" (241), y recuerda el artículo de Eugenio Garro sobre la obra poética de Prada, en el que se compara su ideal de arte helénico con el del pensador de Röcken: "También Nietzsche, un pensador de espíritu helénico, levantó el edificio de su filosofía por medio de ideas limitadas dentro de contornos geométricos: el aforismo nietzscheano" (citado en Nitschack: 241).

Incluso Mariátegui subraya que "hay evidentemente algo del rico pensamiento de Nietzsche en las exclamaciones anárquicas de Prada" (1984: 263) y que, como en Nietzsche, se advierte "la oposición entre el concepto determinista de la realidad y el empuje triunfal del libre impulso interior" (1984: 263). De este modo, la figura de González Prada encarna una recepción fragmentaria y creativa del legado nietzscheano: no la de un seguidor doctrinal, sino la de un escritor que, desde su propio radicalismo político y ético, incorporó, reinterpretó y en ocasiones rechazó elementos del pensamiento del filósofo alemán, adaptándolos a las urgencias intelectuales y sociales del Perú de su tiempo.

En este sentido, la posición de González Prada frente a Nietzsche, marcada por afinidades puntuales y divergencias ideológicas profundas, constituye un antecedente relevante para comprender la compleja recepción del filósofo alemán en el Perú de comienzos del siglo XX. Su caso muestra que la incorporación de ideas nietzscheanas en el campo intelectual peruano no se produjo de manera lineal ni sistemática, sino mediante apropiaciones selectivas que respondían a las preocupaciones políticas, éticas y estéticas del momento. Este marco resulta esencial para situar la figura de José Santos Chocano, cuya obra, aunque inscrita en la sensibilidad modernista y en un horizonte intelectual todavía poco permeado por Nietzsche, comparte con Prada ciertas pulsiones de afirmación individual y de ruptura simbólica con valores establecidos. Sin embargo, a diferencia de Prada, Chocano proyecta estas tensiones hacia un imaginario épico e identitario que lo distanciará tanto del radicalismo democrático como de la crítica frontal al cristianismo, generando una relación con el legado nietzscheano que, aunque más indirecta, no deja de ser significativa en la configuración de su poética.

2.3 José Carlos Mariátegui: influencia nietzscheana compleja y transformación social

José Carlos Mariátegui (1894–1930), figura central del marxismo latinoamericano, mantuvo una relación intelectual compleja y creativa con el pensamiento de Nietzsche. Lector atento del filósofo alemán desde su juventud –cuando estudió alemán y se familiarizó con periódicos y revistas culturales germánicos (Chang-Ro-

dríguez, 1986)–, incorporó de manera explícita referencias a su obra, como en el prólogo de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). Allí cita en alemán un pasaje de *Humano, demasiado humano* para declarar una estética y metodología contrarias a la producción deliberada de un libro, y más afines a la gestación espontánea del pensamiento: "*Ich will keinen Autor mehr lesen, dem man anmerkt, er wollte ein Buch machen: sondern nur jene, deren Gedanken unversehens ein Buch wurden*"[1](Mariátegui, 1984: 9). Asimismo, subraya que su trabajo "se desenvuelve según el querer de Nietzsche, que no amaba al autor contraído a la producción intencional, deliberada, de un libro, sino a aquel cuyos pensamientos formaban un libro espontánea e inadvertidamente" (Mariátegui,1984: 11). Y concluye reclamando como mérito "también conforme un principio de Nietzsche, meter toda mi sangre en mis ideas" (Mariátegui,1984: 11). Las declaraciones de Mariátegui revelan que la afinidad de Mariátegui con Nietzsche no se limita a una mera cita de autoridad, sino que implica la asunción consciente de un modelo creativo. Mariátegui adopta la concepción nietzscheana de la escritura como resultado vital, no programático, donde el libro surge de un flujo orgánico de ideas enraizadas en la experiencia y la pasión del autor: "Mi pensamiento y mi vida constituyen una sola cosa" (Mariátegui,1984: 11). Así, su obra no solo dialoga con Nietzsche en el plano temático, sino que incorpora su ethos escritural, fusionando pensamiento y vida en un mismo gesto creativo.

Frente a visiones ortodoxas del marxismo que, siguiendo a Lukács (citado en Cortez, 2018), descalificaban a Nietzsche como representante del irracionalismo burgués, Mariátegui adoptó una actitud heterodoxa, reconociendo en él un aliado parcial para la formulación de un socialismo latinoamericano con raíces culturales propias. Asimismo, Ibáñez (2001) y Cortez (2005) insisten en que la heterodoxia mariateguiana –con su rechazo al economicismo y su énfasis en la voluntad, el heroísmo y la creación– encuentra en Nietzsche un punto de apoyo importante, aunque tamizado por su perspectiva marxista y andina. En Mariátegui, la figura del héroe no es el superhombre individualista, sino el sujeto colectivo capaz de imaginar un nuevo orden fundado en la justicia social. Cortez (2005) subraya que, en la segunda y tercera décadas del siglo XX, pensadores marxistas latinoamericanos –entre ellos Mariátegui– leyeron a Nietzsche como un recurso para criticar la modernidad capitalista y rescatar el mito como fuerza de cohesión social. Esta recepción, señala el autor, preparó el terreno para el indigenismo:

> La construcción del socialismo exigía la recuperación de las tradiciones propias y su incorporación al proyecto mayor de la nación. En este sentido, se puede decir que la lectura de Nietzsche en nuestro medio preparó el terreno para el aparecimiento del "indi-

[1] "Ya no quiero leer a un autor que se nota que quería escribir un libro: solo quiero leer a aquellos cuyos pensamientos de repente se convirtieron en un libro".

genismo", porque aparentemente ofrecía una alternativa ante el fracaso de las tradiciones europeas modernas importadas en clave positivista y liberal (143-144).

Lejos de rechazar a Nietzsche por su elitismo o individualismo, Mariátegui reinterpretó su vitalismo y su concepción del mito a la luz de un proyecto revolucionario colectivo ya señalado por Ibáñez (2001) y Cortez (2005). Igualmente, Nitschack (2011) observa que, aunque no cita extensamente a Nietzsche ni entabla con él una discusión sistemática, Mariátegui comparte su crítica a la modernidad occidental y su exaltación de la voluntad y la acción, pero las reinscribe en un horizonte marxista. El mito, en su pensamiento, deja de ser lo opuesto a la razón para convertirse en un dispositivo simbólico capaz de movilizar afectos, voluntad histórica y subjetividad revolucionaria. De este modo, se distancia del irracionalismo nietzscheano puro –como también hiciera Walter Benjamin– al proponer un "pesimismo de la realidad" acompañado de un "optimismo del ideal" (citado en Nitschack: 39-40) o de la acción, capaz de activar las fuerzas irracionales en beneficio de la lucha social.

La lectura mariateguiana de Nietzsche se nutre también de influencias como Bergson y Sorel, lo que explica su concepción antropológica del sujeto revolucionario. Según Sosa (2018), Mariátegui rechaza el intelectualismo y el determinismo racionalista, defendiendo que la historia es obra de hombres poseídos por una creencia superior, como el proletariado animado por el mito de la revolución. De Nietzsche toma la figura de un ser vitalista, apasionado y creador, cercano al superhombre, pero despojado de individualismo, transformado en sujeto colectivo que se lanza a la transformación del mundo desde la voluntad, la fe combativa y el heroísmo social. En este sentido, su marxismo nietzscheano constituye una síntesis entre razón y mito, crítica y mística, orientada a fundar un socialismo arraigado en la realidad peruana: "Las posiciones irracionales de Nietzsche y Spengler, que en Europa cayeron en la esfera de la reacción política, en Mariátegui son integradas, al menos de forma parcial, en un pensamiento revolucionario. Esto se logra, porque Mariátegui liga estas posiciones irracionales con un análisis crítico de las reales formas de poder en el Perú" (Sosa, 2018: 46). Von Vacano (2012) coincide en señalar que el espíritu nietzscheano en Mariátegui no se manifiesta como adhesión doctrinal, sino como inspiración vital y estética para reformular el marxismo desde América Latina. La *voluntad de poder* se convierte aquí en fuerza histórico-política colectiva, mientras que el mito se erige como motor cultural para unificar una sociedad fragmentada. El revolucionario, en esta clave, adopta el perfil de un héroe trágico que actúa y crea desde la pasión y el riesgo, fundiendo pensamiento y vida. Así, la sensibilidad nietzscheana es reescrita por Mariátegui desde un horizonte latinoamericano que no pierde su capacidad crítica ni su enraizamiento en la experiencia histórica local:

> Following Mariátegui, I believe nothing of Latin American identity is lost by looking at, and learning from, a German or European philosopher. Who we are as Latin Americans has, from the very beginning of the term, been allied to the intersection of Europe and the New World. As Mariátegui tells us, we can learn much from Europe. From a different perspective altogether, Rodó would agree, as he found in Shakespeare's *The Tempest* the template to understand the fundamental problems of Latin America. How does each thinker see Nietzsche? What can we learn from their analyses? And, more importantly, whose Nietzsche should we take as ourlesson for this new, dawning era that began on September 11? (Von Vacano, 2012: 456).

La recepción de Nietzsche por parte de Mariátegui es selectiva, crítica y creativa. No implica una trasposición mecánica de conceptos, sino una operación de traducción cultural y política, donde elementos originalmente asociados en Europa a proyectos conservadores se rearticulan en América Latina como herramientas de emancipación. Mariátegui demuestra que es posible integrar la fuerza movilizadora del mito y el impulso vitalista nietzscheano en un proyecto socialista sin renunciar al análisis materialista ni a la especificidad histórica y cultural de la región andina.

Tanto en Mariátegui como en Chocano, la lectura de Nietzsche se inscribe en un proceso de apropiación creativa que trasciende la mera imitación de modelos europeos, pero sus derroteros son distintos. Mientras Mariátegui reinterpreta el vitalismo y el mito nietzscheanos para cimentar un socialismo de raíz colectiva y andina, Chocano canaliza ese impulso hacia la afirmación heroica de la individualidad creadora y de la identidad hispanoamericana. En ambos casos, la voluntad y la fuerza vital actúan como ejes vertebradores, aunque en Chocano se proyectan en una poética de exaltación nacionalista y en Mariátegui en un horizonte de transformación social. Esta confluencia revela la plasticidad del pensamiento nietzscheano en el modernismo y en las corrientes revolucionarias latinoamericanas, capaz de nutrir tanto un proyecto lírico-personal como uno político-colectivo.

2.4 La influencia de Nietzsche en la obra poética de Alberto Hidalgo: entre metáfora, ruptura y vanguardia

La influencia del pensamiento de Friedrich Nietzsche en la literatura contemporánea trasciende su reflexión explícita sobre el arte, manifestándose, sobre todo, en su ontología y epistemología, centradas en el perspectivismo y la estética como elementos constitutivos de la realidad. Esta visión ha impactado profundamente en las vanguardias del siglo XX y en autores que, como Alberto Hidalgo, buscaron subvertir las convenciones literarias a partir de una nueva mirada estética e interpretativa.

La obra de Alberto Hidalgo, especialmente en sus primeros poemarios *Arenga lírica al Emperador de Alemania* (1916) y *Panoplia lírica* (1917), exhibe un tono belicista influido por el futurismo de Marinetti y por el individualismo nietzscheano, en particular por el concepto de la voluntad de poder. Como ha señalado la crítica, esta etapa inicial refleja una amalgama de elementos futuristas y nietzscheanos que anticipan las características esenciales del proyecto estético que Hidalgo desarrollaría en las décadas posteriores (González Vigil, 2009). Su vínculo con la obra de Nietzsche no se limita a influencias indirectas: "Hidalgo era un gran lector de Nietzsche. De ello da testimonio *Diario de mi sentimiento* (1937), que reúne textos desde 1922 hasta 1936" (Cozman, Delgado y Lecaros, 2023: 7), confirmando así la lectura directa y sostenida del filósofo alemán a lo largo de su trayectoria. Esta relación con Nietzsche, sostenida en el tiempo, no solo reforzó el tono combativo y afirmativo de su poesía, sino que también moldeó la concepción del escritor como figura autónoma, creadora de valores y ajena a convenciones literarias preestablecidas.

Estudiosos como Cozman, Delgado y Lecaros (2023) han subrayado el papel central que desempeña la metáfora en la poesía de Hidalgo, especialmente en el marco de su propuesta estética conocida como *Simplismo*. Este movimiento, cuya ambición principal es renovar la poesía hispanoamericana, adopta la metáfora como núcleo del poema y rechaza tanto la racionalidad cientificista como la grandilocuencia modernista. En este sentido, Hidalgo incorpora plenamente la perspectiva nietzscheana que valora el poder epistemológico de la metáfora como forma de reinterpretación constante de la realidad. El poeta peruano se distancia de los esquemas racionalistas tradicionales y abraza una concepción del arte sustentada en la subjetividad, la emoción y la intuición como vías legítimas de conocimiento. En consonancia con la crítica nietzscheana a la razón metafísica, el *Simplismo* de Hidalgo propone una estética libre de estructuras rígidas, donde la metáfora no solo embellece, sino que transforma el pensamiento y posibilita nuevas lecturas del mundo. El recurso metafórico en Hidalgo se articula como un mecanismo esencial dentro de una teoría de la racionalidad poética. Su obra, por tanto, no se limita a la dimensión estética, sino que configura un pensamiento que incorpora la metáfora como herramienta cognitiva, capaz de construir sentido y desafiar las verdades establecidas. Esta concepción, derivada del pensamiento de Nietzsche, permite a Hidalgo formular una propuesta poética que no es simplemente formalmente innovadora, sino filosóficamente fundamentada. A través de su estilo fragmentario y sintético, el *Simplismo* se opone al credo modernista representado por Rubén Darío. En lugar de una poesía ornamental y estructurada, Hidalgo propone una sucesión de imágenes potentes que configuran un racimo de metáforas dispersas en la página, marcando así su ingreso pleno en la estética de vanguardia: "El poeta arequipeño utilizó el fragmentarismo vanguardista

para rebatir el credo modernista de Darío y plantear la noción de que el poema se reduce a un racimo de metáforas desperdigadas a lo largo de la página en blanco" (Cozman, Delgado y Lecaros, 2023: 9). Por lo que podemos subrayar que Alberto Hidalgo se presenta como una figura clave de la vanguardia hispanoamericana no solo por su innovación formal, sino por la integración coherente de la filosofía nietzscheana en su proyecto literario. Su poesía constituye una apuesta por la libertad creativa, la ruptura con las tradiciones literarias y el uso de la metáfora como núcleo expresivo y cognitivo. La apropiación del pensamiento de Nietzsche por parte de Hidalgo no se limita a un influjo superficial, sino que constituye el fundamento de su poética, en la cual la metáfora opera como principio estructurador del lenguaje, del conocimiento y de la experiencia estética.

Aunque distantes en estilo y propósito, tanto Chocano como Hidalgo revelan la versatilidad del legado nietzscheano en la poesía hispanoamericana. Si en Chocano la voluntad de poder se proyecta hacia la afirmación grandilocuente del yo lírico y la construcción de una identidad continental heroica, en Hidalgo se canaliza hacia una ruptura radical con las formas heredadas, poniendo la metáfora –en sintonía con el perspectivismo nietzscheano– en el centro del acto creativo. Ambos, sin embargo, comparten la convicción de que el poeta encarna una fuerza vital y transformadora, capaz de desafiar valores establecidos y de rehacer el mundo desde la palabra, ya sea desde la épica modernista o desde la experimentación vanguardista.

3. José Santos Chocano: ecos nietzscheanos en su vida y en su poesía

La figura de José Santos Chocano encarna un modernismo épico y afirmativo que, lejos del decadentismo dariano, busca forjar una voz continental que exalte la identidad hispanoamericana: "El modernismo se nutrió del poderoso vitalismo de Nietzsche que iba en contra del dictado absoluto de la razón desmerecedora de las pasiones, los instintos, de la vida en ascenso, con toda su riqueza, como en […] Chocano" (Pantigoso, 2021: 196). Figura clave del modernismo hispanoamericano, encarna como pocos la convergencia entre poesía, exaltación vital y pensamiento ideológico. Su trayectoria personal e intelectual –intensa, contradictoria y cargada de teatralidad– permite ser leída a la luz de ciertas claves filosóficas de Nietzsche, con quien compartió una visión heroica del individuo, un rechazo de los valores democráticos tradicionales y una voluntad de trascender los límites de la moral convencional.

El propio Chocano parece haber suscrito, de manera implícita o explícita, algunos postulados nietzscheanos. Uno de sus lemas más célebres –"O encuentro camino o

me lo abro"– citado por Escajadillo (2001: 1) en su prólogo a la *Antología poética* (1975) de Chocano, traduce con precisión la ética de la voluntad de poder que Nietzsche articula en su obra. En su vida, como en su poética, Chocano se presenta como un sujeto que se impone a la adversidad y rehúsa cualquier forma de sumisión: rehén de ninguna norma, se autoerige en legislador estético, político y moral. Esta actitud de afirmación radical de sí mismo, de individualismo extremo y de ruptura con las formas de moral heterónoma, encuentra eco en la figura nietzscheana del *Übermensch*: "Yo os enseño el superhombre. El hombre es algo que debe ser superado" (Nietzsche, 2004: 17). La deriva ideológica de Chocano confirma esta aproximación. En su folleto *Idearium* (1922), subtitulado significativamente "Apuntes sobre las dictaduras organizadas y la gran farsa democrática", el poeta defiende abiertamente el principio del poder concentrado, desacreditando los sistemas democráticos como construcciones ilusorias. Afirma allí: "Solo hay dos formas de gobierno: el gobierno de la fuerza y el de la farsa […] Hay que decidirse por todo menos por el ridículo" (citado por Escajadillo, 2001: 6). En este pasaje, como en otros tantos, resuena la crítica nietzscheana a los valores democráticos, considerados por el filósofo como expresiones de una moral de esclavos, enemiga de la excelencia individual y de la afirmación de la vida en su forma más intensa: "Toda nueva elevación del tipo "hombre" –afirma Nietzsche– fue hasta hoy obra de una sociedad aristocrática, y se deberá siempre a una sociedad que tenga fe en la necesidad de una profunda diferencia del valor a hombre a hombre, y que para llegar a su fin necesite de la esclavitud bajo una u otra forma" (2004b: 262).[2] Al hilo de la crítica de los valores democráticos, se puede subrayar que la figura del dictador, tan presente en la vida política latinoamericana de su tiempo, no solo fue objeto de reflexión para Chocano, sino también de colaboración práctica. Fue secretario del autócrata centroamericano Estrada Cabrera y más tarde de Pancho Villa, con quien mantuvo una relación ambigua. Su cercanía con el poder –ya fuera por convicción o por oportunismo– responde a una concepción vertical de la autoridad, donde el *hombre fuerte* encarna el principio rector de una comunidad, por encima del consenso y la legalidad formal: "Prefiero la dictadura de un solo hombre responsable, siquiera sea ante la historia" (citado por Escajadillo, 2001: 6), escribió Chocano, subrayando nuevamente su rechazo a cualquier forma de gobierno que no se fundamente en la fuerza y la voluntad. Esta perspectiva se complementa con una autopercepción casi aristocrática del propio vate peruano, como cuando, ante un proceso judicial en España, afirmó: "Hoy es torpe pensar que pueda rebajarse a faltar a las leyes y costumbres quien nació, no contrario, sino superior a ellas" (citado por Escajadillo, 2001: 5) que convenientemente se hace

[2] Asimismo, señala Nietzsche: "¡Vosotros, los predicadores de la igualdad! ¡Tarántulas sois vosotros para mí y vengativos escondidos!" (2004a:176).

"eco de la ideología de Nietzsche" (Escajadillo, 2001: 5). La frase cristaliza una visión típicamente nietzscheana del individuo superior, exento de la moral común y autorizado a crear sus propios valores: "Se da –ésta es también una doctrina de la resignación. Pero yo os digo a vosotros los cómodos: ¡se toma, y se tomará cada vez más de vosotros!" (Nietzsche, 2004a: 313). En Chocano, esta idea no se limita al plano teórico: atraviesa su vida, marcada por escándalos, duelos, exilios y episodios judiciales, donde se presenta reiteradamente como alguien que habita por encima de las convenciones, ya sea en el terreno literario, social o político.

Asimismo, resulta significativo que en la antología revisada de la obra de Chocano la figura de Dios apenas aparezca, limitada prácticamente al poema "La orgullosa piedad", donde se alude de forma explícita en versos como "Sintiendo a Dios en mi alma" (*Primicias de oro de Indias*,1975: 134) o "ruega en tus oraciones, hermana mía" (135). La escasa presencia de lo divino en el corpus poético más representativo podría interpretarse como un desplazamiento del centro de gravedad espiritual hacia una concepción del mundo en la que la trascendencia religiosa cede ante valores humanos, históricos y vitales. Esta actitud se aproxima, aunque de manera no doctrinal, a la proclamación nietzscheana de la muerte de Dios –"¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! Y nosotros lo hemos matado" (Nietzsche, 2018: 126)–, que implica la desaparición de un fundamento metafísico tradicional y la consiguiente necesidad de crear nuevos valores. En el caso de Chocano, esta ausencia no se traduce en un rechazo frontal de la tradición religiosa, sino en su subordinación a un ideario donde el poder, la fuerza y la voluntad de dominio constituyen los principios rectores, en consonancia con la evolución, ya señalada, desde una moral reactiva hacia una ética afirmativa.

En cuanto a su poesía, José Santos Chocano, una de las figuras más representativas del modernismo peruano, destaca por enfoque épico y vitalista, que resalta la historia, la mitología y, sobre todo, la figura del héroe como se observa en su "Tríptico heroico" dentro del poemario *Alma América* cuando exalta las figuras de Caupolicán ("Y, en la forma de una visión de Homero, / del fondo de los bosques Caupolicán surgió") y Cauhtemoc ("Solemnemente triste fue Cauhtemoc"). En su obra, el heroísmo no es solo un tema recurrente, sino una manifestación del poder creador del individuo, lo que lo vincula directamente con las ideas filosóficas de Friedrich Nietzsche.

El poema "Blasón", incluido en el poemario *Alma América* (1906), será objeto de un análisis orientado a explorar sus posibles vínculos con el pensamiento filosófico de Friedrich Nietzsche. La aproximación que aquí se propone no se limitará a identificar simples coincidencias temáticas, sino que buscará examinar de qué modo la obra chocaniana reinterpreta –o incluso resignifica– ciertos conceptos nietzscheanos dentro de un marco estético y cultural propio del modernismo hispanoamericano. A

continuación, se presenta el texto íntegro del poema, cuya lectura resulta indispensable para situar adecuadamente la reflexión crítica que seguirá.

> Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
> mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
> Mi verso no se mece colgado de un ramaje
> con vaivén pausado de hamaca tropical…
> Cuando me siento inca, le rindo vasallaje
> al Sol, que me da el cetro de su poder real;
> cuando me siento hispano y evoco el coloniaje
> parecen mis estrofas trompetas de cristal.
> Mi fantasía viene de un abolengo moro:
> los Andes son de plata, pero el león, de oro,
> y las dos castas fundo con épico fragor.
> La sangre es española e incaico es el latido;
> y de no ser Poeta, quizá yo hubiera sido
> un blanco aventurero o un indio emperador (1975: 76).

En el poema se observa cómo Chocano adopta estas ideas nietzscheanas en su búsqueda de una identidad personal y colectiva que trascienda las fronteras impuestas por la moral tradicional y el legado colonial. En este poema, Chocano reivindica su mestizaje, no como una mezcla pasiva de culturas, sino como un acto de creación heroica: "La sangre es española e incaico es el latido". Aquí, el poeta se presenta como el forjador de una nueva identidad americana, uniendo en su ser la herencia indígena y la española. Esta dualidad es la expresión de un *yo* que, al igual que el superhombre nietzscheano requiere una revaloración: "Allí fue también donde yo recogí del camino la palabra 'superhombre', y que el hombre es algo que tiene que ser superado, que el hombre es un puente y no una meta" (Nietzsche,2004: 365). El heroísmo, en este caso, no se limita a una glorificación del pasado, sino que es una declaración de poder creador, una manifestación de la voluntad de poder. Chocano se presenta como el poeta-demiurgo, capaz de fundir en su obra las tradiciones de dos mundos y crear un nuevo ideal que refleje la grandeza del continente americano: "Mi fantasía viene de un abolengo moro:/ los Andes son de plata, pero el león, de oro, / y las dos castas fundo con épico fragor". Para Nietzsche, el héroe, en este sentido, es un precursor de la humanidad futura y se mide por su capacidad de autotransformación:

> ¡Oh hermanos míos, no hacia atrás debe dirigir la mirada vuestra nobleza, sino hacia delante! ¡Expulsados debéis estar vosotros de todos los países de los padres y de los

> antepasados! El país de vuestros hijos es el que debéis amar: sea ese amor vuestra nueva nobleza, –¡el país no descubierto, situado en el mar más remoto! ¡A vuestras velas ordeno que partan una y otra vez en su busca! En vuestros hijos debéis reparar el ser vosotros hijos de vuestros padres: ¡así debéis redimir todo lo pasado! ¡Esta nueva tabla coloco yo sobre vosotros! (Nietzsche, 2004: 376-377).

Y para Chocano, el héroe une el pasado, el presente y el futuro y la capacidad de autotransformación nietzscheana se abre como un crisol hacia un americanismo conciliador.

La influencia de Nietzsche en Chocano no se limita a lo temático, sino que alcanza también el estilo y la forma de su poesía. La intensidad expresiva y la pasión con que el poeta peruano describe su mundo y se proyecta a sí mismo evidencian un espíritu afín a la rebelión nietzscheana contra la mediocridad y la moral convencional. En ambos autores se advierte una exaltación de la vida, un rechazo de lo estático y lo decadente, así como la afirmación del individuo como creador de su propio destino. En Chocano, esta exaltación vital se plasma con particular intensidad en versos como los del poema "Nocturno del regreso al hogar": "¿Qué más?... Amores locos de sol… ¡Vida radiosa!" (1975: 181), donde la fuerza de las imágenes y las exclamaciones transmiten un vitalismo que se enfrenta a toda forma de inercia o decadencia. Nietzsche, por su parte, expresa esta misma actitud a través de constantes exclamaciones y metáforas que invitan a celebrar la existencia en toda su plenitud.

La idea del individuo como artífice de su propio destino, presente en la trayectoria vital de Chocano, encuentra eco en el pensamiento nietzscheano, para quien "malo: así llama él a todo lo que dobla las rodillas, es servil y tacaño, a los ojos que parpadean sin libertad" (Nietzsche, 2004a: 351), formulación que subraya el desprecio por toda sumisión y la exigencia de independencia creadora. Asimismo, ambos comparten un rechazo a lo inmóvil y lo estático. Si en la poética de Chocano el movimiento y la fuerza son principios rectores, en Nietzsche la imagen es igualmente poderosa: "En el fondo todo permanece inmóvil –mas, ¡contra esto predica el viento del deshielo!" (Nietzsche, 2004a: 372), metáfora que condensa su voluntad de ruptura con el estancamiento y su apuesta por un fluir continuo de transformación.

En términos filosóficos, las ideas de Nietzsche estaban presentes en la época de Chocano como un *rumor de fondo*, una influencia subterránea que permeaba el ambiente intelectual. Nietzsche proponía una disolución del yo y la superación de las formas tradicionales de identidad. Según Nietzsche, el yo no es un ente fijo, sino una construcción fluida que se reconfigura constantemente a través del lenguaje y la interpretación de la realidad: "Quizá algún día se habituarán los lógicos a pasarse sin este último "él", en el cual hemos visto volatilizarse el honrado y antiguo yo"

(Nietzsche, 2004b: 18). Chocano, en su búsqueda por crear una identidad poética que abarque lo indígena y lo español, refleja esta visión de la identidad como algo en perpetuo movimiento, donde el poeta no solo observa, sino que moldea el mundo con sus palabras.

El lenguaje, en la concepción nietzscheana, es una herramienta tanto de creación como de limitación. Mientras que para Nietzsche las formas del lenguaje convencional constriñen el pensamiento y el ser, Chocano utiliza la poesía para liberar al yo de estas ataduras y crear nuevas metáforas que desafían los límites de lo conocido. El *yo* poético que emerge en "Blasón" es, por tanto, un *yo* en conflicto, un *yo* que se define no por su estabilidad, sino por su capacidad de trascender los dualismos y fundir opuestos: "De no ser poeta, quizá yo hubiera sido/ un blanco aventurero o un indio emperador". La aniquilación del mundo moral tradicional que plantea Nietzsche encuentra un eco, aunque parcial y reconfigurado, en la obra de José Santos Chocano. En sus versos, las identidades prefijadas tienden a disolverse para dar lugar a nuevas configuraciones poéticas, construidas sobre el dinamismo del conflicto, la fuerza vital y la voluntad creadora. Sin embargo, esta apropiación de la figura del *Übermensch* no responde plenamente a la intención filosófica de Nietzsche, concebida como una ruptura radical con los valores heredados y la apertura hacia una forma de existencia regida por una moral distinta: "Y les mandé derribar sus viejas cátedras y todos los lugares en que aquella vieja presunción se había asentado; les mandé reírse de sus grandes maestros de virtud y de sus santos y poetas y redentores del mundo" (Nietzsche, 2004: 362). En el caso de Chocano, la referencia al *Übermensch* se inscribe en una operación que, más que cuestionar el orden establecido, tiende a reforzar ciertos imaginarios de poder. El poeta traslada la figura nietzscheana a un registro estético y retórico, poniéndola al servicio de una exaltación de la autoridad, la grandeza heroica y la identificación con figuras históricas dominantes, particularmente aquellas que simbolizan conquistas, imperios o gestas fundacionales: "Ese Pizarro: el de la frente erguida. / Ese Cortés: el del cabello undoso. / Pasa Alvarado en su corcel nervioso;/Valdivia lleva el suyo a la brida" ("Los conquistadores", 1975: 69). De este modo, la noción original –que en Nietzsche implica una superación de toda jerarquía heredada– se ve reinterpretada en clave de autoafirmación personal y de validación de estructuras de poder ya existentes.

Esta relectura no es un fenómeno aislado: se inscribe en un proceso más amplio, también documentado en ciertos contextos europeos, donde el *Übermensch* fue despojado de su densidad filosófica para convertirse en emblema de vigor, dominio y excepcionalidad individual. En el modernismo hispanoamericano, dicha apropiación responde a la búsqueda de un lenguaje capaz de sintetizar aspiraciones nacionales, identidades culturales emergentes y ambiciones de universalidad estética. Así, Cho-

cano incorpora fragmentos del imaginario nietzscheano a su proyecto poético, no como un sistema doctrinal, sino como un repertorio simbólico que legitima su propia figura de *poeta soberano* y portavoz de una América fuerte y renovada.

En este sentido, la obra chocaniana no solo celebra la vida, sino que la reivindica como un espacio de creación constante, aunque bajo parámetros que no necesariamente rompen con la tradición, sino que la reformulan en función de un ideal heroico y monumental: "Soy el cantor de América autóctono y salvaje". La tensión entre ruptura y continuidad, entre la radicalidad filosófica de Nietzsche y la exaltación histórica de Chocano, constituye uno de los puntos más fecundos para comprender el alcance y las limitaciones de esta influencia. Lo que emerge de esa tensión es una poética que, aun trivializando ciertos elementos del pensamiento nietzscheano, logra producir una imagen poderosa y duradera: la del poeta como héroe moderno, capaz de elevarse por encima de la mediocridad, fundar un horizonte propio de significados y proyectar, desde la palabra, un ideal de grandeza para su tiempo y su continente.

4. Conclusión

El presente estudio ha mostrado que la presencia de Nietzsche en la obra de José Santos Chocano no responde a una recepción sistemática, sino a una apropiación parcial, filtrada por el modernismo y por un imaginario épico y americanista. Como en otros autores de la época –Rodó, González Prada, Mariátegui o Hidalgo–, el filósofo alemán es reinterpretado desde claves locales, combinando elementos como el vitalismo, la voluntad de poder, la figura del superhombre y la crítica a la moral tradicional con las necesidades estéticas e ideológicas del contexto latinoamericano. En Chocano, este influjo se proyecta hacia la exaltación del yo lírico como fuerza creadora y hacia la construcción simbólica de una identidad continental que funde lo hispano y lo indígena, como ejemplifica el poema "Blasón". A diferencia de Mariátegui, que reformula el legado nietzscheano en un horizonte colectivo y revolucionario, o de Hidalgo, que lo canaliza hacia la ruptura vanguardista, Chocano lo integra en una poética grandilocuente, afirmativa y de raíz romántica, donde el héroe-poeta encarna la síntesis de culturas y la superación de valores heredados.

No obstante, como en el caso de Darío o Rodó, la trayectoria vital e ideológica de Chocano está marcada por una notable ambivalencia. De joven fue encarcelado por versos "de ardiente amor a la libertad y odio a la tiranía" (Escajadillo, 2002: 7), pero más tarde colaboró como secretario y asesor del dictador Estrada Cabrera. Schmigalle (2018: 138) subraya que no logró enfrentar ni liberarse de estas tensiones internas, simbolizadas en su relación ambigua con la figura del Anticristo, que

desaprobaba, pero a la que sentía secreta afinidad. En el plano político, como apunta Sánchez, "dispara contra las oligarquías, pero defiende, precisamente a causa de ellas, a los gobiernos fuertes" (citado por Escajadillo, 2002: 7). Bendezú sintetiza este dilema como el drama de "ambición e ingenuidad, desorientación en suma" (citado por Escajadillo, 2001: 7) propio de los intelectuales peruanos de la pequeña burguesía. Estas incoherencias no anulan la fuerza de su proyecto poético, pero sí lo inscriben en la tensión característica de buena parte de la intelectualidad latinoamericana de su tiempo: la oscilación entre el impulso emancipador y la fascinación por el poder fuerte, entre la afirmación vitalista y el acomodo pragmático a estructuras de autoridad.

Bibliografía

Blanco Fombona, Rufino (1966). *Crítica de la obra de González Prada*. Fondo de cultura popular.

Chang-Rodríguez, Eugenio (1986). *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui.* Trujillo, Editorial Normas Legales.

Chocano, José Santos (1975). *Antología poética.* Lima, Studium editores.

Colónida (Edición facsimilar). (1981). Lima, Copé.

Cortez, David (2018). "El Dionisos de Nietzsche en América Latina". *Areté*, XXX, (1), pp.71-99. https://philpapers.org/rec/COREDD-4

Cortez, David (2005): "La recepción de Friedrich Nietzsche y el mito de Dionisio en los discursos latinoamericanos de identidad". *Procesos: Revista ecuatoriana de historia*, (22), 137-151.

Cozman, C. F., Delgado, R. T., y Lecaros, J. C. T. (2021). "El simplismo de Alberto Hidalgo: tradición e innovación". *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, (40), 1-16.

Cremonte, Martín (2019). "Nietzsche en el anarquismo rioplantense (1890-1910): Consideraciones teóricas y metodológicas". *Políticas de la Memoria*, 121-138. https://ojs.politicasdelamemoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/608

Drews, Pablo (2018). "Lecturas salvajes del pensamiento filosófico: José Enrique Rodó como lector de Nietzsche". *Lecturas contemporáneas,* 31-45.

Ette, Ottmar (1994). "Así habló Próspero": Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de Ariel". *Cuadernos hispanoamericanos*, (528), 49-62.

González Prada, Manuel (s.f.) *Pájinas libres.* Libros Tauro. https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Gonzalez%20Prada,%20Manuel%20-%20Pajinas%20Libres.pdf

Mariátegui, José Carlos (1984). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Biblioteca Amauta. 46ª edición.

Nitschack, Horst (1993). "La recepción de la cultura de habla alemana en Amauta". *Encuentros y desencuentros: estudios sobre la recepción de la cultura alemana en América Latina,* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 231-259.

Nitschack, Horst (2011). "Mito, raza y revolución: la recepción del pensamiento de Nietzsche y Spengler en Mariátegui". *Pensamiento Político*, (2) 33-47. https://pensamientopolitico.udp.cl/index.php/pensamiento-politico-udp/issue/view/3

Nietzsche, Friedrich (2004). *Así hablo Zaratustra*. Santa Fe, Argentina, El Cid Editor.

Nietzsche, Friedrich (2018). *La gaya ciencia*. Madrid, Editorial Verbum.

Nietzsche, Friedrich (2004). *Mas allá del bien y del mal*. Santa Fe, Argentina, El Cid Editor.

Pachon Soto, Damián (2014). "Ariel by Rodo: a reading around its historic circumstance, its sources and its interpretations". *Cuadernos de filosofía Latinoamericana*, *35*(110), 115-154.

Pantigoso, M. (2021). "Nietzsche dentro del modernismo y la vanguardia peruana". *Ius Inkarri*, *4*(4), 193-207. https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Inkarri/article/view/4180

Pino Posada, Juan Pablo (2021). "Tiempos de egotismos superhombríos y otras nietzschedades": la recepción de Friedrich Nietzsche en la obra de Rubén Darío". *Estudios filológicos*, (67), 115-134.

Rodó, José Enrique (1976). *Ariel. Motivos de Proteo.* Editorial Biblioteca Ayacucho. https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Filosofos_Uruguay/Ariel_motivos_Proteo-Enrique_Rodo.pdf

Ruisánchez, José Ramón (2019): "Nietzsche en la Revista Moderna". *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, *11*(11), 107-118.

Sánchez Lopera, Alejandro (2020): "Nietzsche sobrevolando Iberoamérica". *Hallazgos*, *17* (34), 123-155.

Sánchez, Sergio (2020): "Apuntes sobre la primera recepción de Nietzsche en Hispanoamérica: Darío, Rodo, Reyes". *Estudios Nietzsche: Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche*, (20), 87-106.

Sosa, Paula Jimena (2018). “Mariátegui y su tiempo: La propuesta antropológica de un marxista heterodoxo”. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, *13*, 307-322.

Von Vacano, Diego (2012). “Whose Nietzsche for Latin America? Rodó’s or Mariátegui’s?” *Filosofía Iberoamericana y aspectos diversos de la tolerancia*, 35, 453-464.

Ward, Thomas (2002). “Los posibles caminos de Nietzsche en el modernismo”. *Nueva revista de filología hispánica*, 489-515.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 285-305

El matrimonio desunido por las ideologías antagónicas durante el franquismo y las víctimas-verdugos en *Algo pasa en la calle* (1954) de Elena Quiroga y *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes

The marriage separated by antagonistic ideologies during the Franco regime and the victim-offenders in *Algo pasa en la calle* (1954) of Elena Quiroga and *Cinco horas con Mario* (1966) of Miguel Delibes

FECHA DE ENVÍO 12/06/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 25/12/2025

Yu Zhang
Universidad de Barcelona

Resumen:

El presente texto inicia por el análisis comparativo entre *Algo pasa en la calle* y *Cinco horas con Mario*, que salió a la luz doce años más tarde. En base de las similitudes en las técnicas narrativas y los motivos dramáticos, en las dos se observan giros de las fuerzas creativas hacia las reflexiones de los distintos problemas sociales durante el franquismo. En el relato quiroguiano, la doble bipolarización ideológica entre tres protagonistas nos dirige a la investigación de la existencia femenina en crisis durante el franquismo. La percepción social del divorcio en la postguerra se convierte en los debates principales.

Palabras clave:

Divorcio, crisis ideológica, franquismo, represión social, movimiento feminista.

Abstract:

This text begins with a comparative analysis of *Algo pasa en la calle* and *Cinco horas con Mario*, which came out twelve years later. Based on the similarities in narrative techniques and dramatic motifs, both works reveal shifts in creative force toward reflections on the various social problems of the Franco regime. In Quiroga's narrative, the double ideological bipolarization between three protagonists leads us to an investigation of the crisis of female existence during the Franco regime. The social perception of divorce in the postwar period becomes the main themes.

Key words:

Divorce, ideological crisis, Franco regime, social repression, feminist movement.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

1. Introducción

Las consideraciones de este texto surgen en paralelo a las obsesiones de la autora derivadas de la lectura simultánea de *Cinco horas con Mario* (1966) y *Algo pasa en la calle* (1955). La autora sostiene que, a juicio de todos los indicios, la obra de Miguel Delibes publicada once años atrás se hace eco de la otra mencionada. Ambos textos muestran sus afinidades en el prisma deformante de la subjetividad de dos esposas situadas encima el cadáver de los maridos y, por lo consiguiente, las mentalidades y los comportamientos de ambas al amparo del convencionalismo burgués en contraposición con el progresismo que sostienen los dos difuntos. Sobre esta base, el análisis se extiende binariamente en los dos capítulos siguientes, en los que se entremezcla metodológicamente la interpretación del experimento técnico particularmente arriesgado en aquel momento para los escritores.

En el segundo apartado, se descompone el contexto socioideológico que modela la formación de estas dos figuras femeninas bajo la orientación convencionalista y, al mismo tiempo, se descifra la identidad alternativa entre Esperanza y Presencia, dos esposas de Ventura, cuya enemistad funciona como reflejo de los prejuicios sociales hacia el divorcio que surgen desde el desmantelamiento de la Segunda República. Por último, el crecimiento traumático de la segunda generación, Ágata y Asís, agrava el tono reflexivo del conflicto entre las dos familias causado por la nulidad de la ley aplicable al matrimonio civil. En paralelo, los cinco hijos de Carmen y Mario crecen entre dos marcos ideológicos y Mario II sobresale como la figura joven y responsable del futuro país.

2. *Cinco horas con Mario* y "Seis horas con Ventura"

Los enigmas que rodean las similitudes entre *Cinco horas con Mario* y su antecesora, *Algo pasa en la calle*, todavía nos tienen desconcertados por el desequilibro entre las atenciones tanto públicas como académicas que las dos han recibido hasta hoy. Por un lado, salen a la luz más y más estudios sobre la pieza maestra de Delibes desde múltiples puntos de partida que se chocan con frecuencia en algunos aspectos polémicos, como su estructura binaria y las ideologías contradictorias que la pareja profesaba. Por otro, la figura de nuestra obra quiroguiana se oscurece por la aureola de *La careta*, publicada por la misma el año siguiente, admirada y traducida por Maurice Edgar Coindreau, al otro lado del Pirineo, en la prestigiosa colección *Du Monde Entier*. Un relato que, sin embargo, no era inmaculado técnicamente para Alborg (1958), quien le acusó de "un exceso de virtuosismo [y de] un cabrilleo im-

presionista que fatiga y a mí al menos no satisface" (197). Tampoco la era temáticamente para Gonzalo Sobejano (2005), quien lamentaba que el texto no profundizara en las secuelas de la Guerra Civil, a pesar de que, según él, parecía tener la intención de hacerlo. Se trata de un experimento forzado de la escritora que el protagonista y sus primos, gente mediocre y egoísta que no había experimentado suficientemente la guerra, representaran las víctimas de ella y la tomaran como el chivo expiatorio (171-172).

En 1983, Martínez Ruiz mencionó en la columna cultural de *ABC* que ambas obras se parecen temáticamente (51), pero esto no tuvo ninguna repercusión. Hasta el año 2011, Darío Villanueva reivindicó en el prólogo de *Novelas II*, volumen que recopila sus tres novelas más extensas de la década de 1950, las semejanzas en las personalidades de Esperanza y Carmen, dos representantes inmovilistas y convencionales de aquella época, que se enfrentaban con los esposos en los aspectos ideológicos como la polaridad estructural. El soliloquio-diálogo de Asís en el capítulo X se acerca al que realiza Carmen, quien también tutea al cadáver. Además, el crítico estaba convencido de que, a diferencia de Delibes, Elena Quiroga había idealizado la figura de Ventura, retratándolo como un hombre ejemplar. El uso de la corriente de conciencia en esta obra presenta una mayor complejidad en fragmentos de composición más elaborada (Villanueva, 2011: 13-17). Con el presente texto, se pretende llevar a cabo este proyecto inacabado, abordándolo desde el contexto sociocultural al que pertenecen ambas obras y las teorías vinculadas con el movimiento literario del medio siglo que comparten. El objetivo, más allá de confrontarlas de manera superficial, se parte de considerar las cualidades anticipatorias del arte quiroguiano e investigar las particularidades que conducen su trayectoria narrativa.

A nuestro parecer, *Algo pasa en la calle* y *Cinco horas con Mario* coexisten como dos círculos que se intersecan en dos puntos distintos. Nos queda un área común calculable partiendo del contenido y la forma. Como ocurriera con *Cinco horas con Mario*, la historia de *Algo pasa en la calle* duraba unas pocas horas, las apenas seis horas del velatorio para despedirse del marido fallecido. Desde que Esperanza y Froilán se paran enfrente de la puerta del alojamiento del difunto a poco menos las diez de la mañana, hasta el transporte del cadáver al cementerio a las cuatro de la tarde, una misma escena que cierra las dos obras. La combinación entre el tiempo reducido y el *flashback* domina en los relatos quiroguianos de la madurez. *La careta* (1955), *La última corrida* (1958), *La enferma* (1955), *Presente profundo* (1973) la extienden. Darío Villanueva (1994) describe de tal manera este fenómeno común entre las obras coetáneas. El tiempo narrado reducido abarca unas horas en lugar de los años o las vidas enteras de los protagonistas, es decir, el relato condensa el tiempo dentro de una duración corta, pero "ese *momento cualquiera* que centra toda una novela suele

estar preñado de sentido, perseguir la expresión de la totalidad a través de una de sus briznas" (61). No se elige ese momento de cualquier manera, sino intencionadamente, cargándolo de una trascendencia simbólica, aunque, al mismo tiempo, también le acompaña una banalidad, una "exaltación de lo cotidiano, compensada por un enriquecimiento trascendente y generalizador de esta limitación" (62).

Por una parte, es esencial tratar este momento específico de la vela como la caja literaria de cultivo para estirar la línea dramática temporalmente. No había mejor instante para Carmen Sotillo que aquel en el que zanja todos los problemas conyugales tras veintitrés años de matrimonio. Ha aprovechado la ocasión para exteriorizar las decepciones, los enojos y otras emociones negativas provocadas por la actitud de Mario Díez, quien se ponía el mundo por montera y que vivía su propia vida, sin darle cuentas a su esposa. También se abordaban sin ambages las ilusiones ligadas al sexo que, finalmente, se podían ser desveladas de su propia boca en este oscuro momento. Era la última oportunidad de confesar el pecado que casi hubiera cometido: el adulterio con Paquito Álvarez. Como el propio autor señaló durante una entrevista con Ríos, "las quejas y las insatisfacciones de la protagonista deben ser entendidas como una justificación de su caída" (Ríos, 1993: 75). Mientras tanto, se aprovecha del último momento íntimo entre la pareja para presentar la sociedad peninsular de la década de los sesenta, atravesada por los conflictos ideológicos y políticos, los cuales revisaremos más adelante.

De igual manera, la cuestión conyugal entre Ventura y dos esposas precisamente también estalla antes del entierro. La oposición entre las dos familias, fruto de las dos experiencias matrimoniales del difunto, comenzó a neutralizarse. Por un lado, Esperanza, la esposa legítima, —según el divorcio celebrado durante la Segunda República, pero anulado en la posguerra—junto con su hija Ágata y Froilán, el yerno, conforman un grupo. Por otro, Presencia, la esposa ilegítima, con quien se casó mediante trámites civiles en el ayuntamiento en vez de la iglesia en la postguerra, y Asís, su hijo. Son seis horas sinceramente intensas para ellos.

Martín Gaite (1993) marca este momento decisivo de la velada de que el cadáver del marido aún no había abandonado "el escenario de los vivos" (388) para que el estallido de desahogo de la esposa se produjera. Sin duda, la confesión de Carmen Sotillo era motivada por "la contemplación de un rostro cuya cercanía y presencia hacen olvidar que ya no se puede emitir respuesta alguna" (388). En paralelo, el vínculo íntimo entre el espacio reducido del despacho del marido tomado como el escenario donde realiza Carmen su soliloquio y el aislamiento psicológico suyo está puesto al descubierto en el mismo estudio de Martín Gaite, quien menciona la teoría de Gaston Bachelard al revelarlo. Simbólicamente, la esposa no era bienvenida para la habitación del dueño de la casa, tampoco espiritualmente para la entrada en

el mundo ideológico suyo. La protagonista debatía con él en este terreno en el que "siempre se sintió intrusa" (Martín Gaite, 1993: 393) con el fin de lanzarse a hablar lo que llevaba callando años y años. Intuimos la soledad amarga y dolorida de la esposa durante tantos años del matrimonio, con boca cerrada y corazón apretado, pero no tenía otra opción que soportarla. Este lugar "prohibido o inaccesible" (Martín Gaite, 1993: 393), "su escondrijo, un corral ajeno que apenas conserva huella alguna de convivencia matrimonial" (Martín Gaite, 1993: 391), justamente ofrece el "distanciamiento que requiere toda actuación teatral" (Martín Gaite, 1993: 391) de la protagonista del auditorio.

García-Donoso (2021) también percibe un matiz costumbrista en la elección de la vigilia mortuoria de Mario como marco temporal del primer relato. El tratamiento del cadáver en casa —la limpieza y el arreglo del cuerpo a cargo de Carmen, así como la recepción de visitas en el domicilio— refleja como sucedían las costumbres funerarias españolas de la época (126-127). Igualmente lo son: el vestido blanco de la Merced, el rostro de Ventura cubierto por el pañuelo de hilo, el Rosario entre las manos con la Cruz de plata, la parte baja del cuerpo invadida de flores (Quiroga,1954: 26-27) y el rezo y el entierro dirigidos por el sacerdote franciscano en los capítulos IV y XXVIII. No obstante, nos parece más relevante el referente temporal en el plano mental de los familiares del difunto, que experimentaban un trastorno emocional, y sus funciones en el avance del relato que el ritual funerario en sí. Las reflexiones angustiadas de los personajes, provocadas por el conocimiento de la muerta antes del entierro, guardan una estrecha relación con *As I lay dying* de William Faulkner. Gil Casado (1973) considera la obra de Miguel Delibes como una imitación de esta última (209-210). Gonzalo Sobejano (2005) opina que se trata de un fenómeno común entre *Algo pasa en la calle* y algunas otras obras de aquella época que tuvieron como fuente de inspiración la obra del escritor norteamericano (170). Para Zatlin Boring (1977), *Algo pasa en la calle* presenta convergencias con la obra faulkeriana en lo relativo a la reacción de varios personajes cuando estos son enfrentados a la muerte de un miembro familiar y, además, en lo relativo al uso del multiperspectivismo (168). En *La enferma*, publicada por Quiroga en 1955 y *Presente profundo*, en 1973, observamos el mismo interés por iniciar la escritura o la lectura del relato, el tiempo reducido y el uso asimilar de la multivisión de varios personajes o multiperspectivismo. Las emociones y los pensamientos que corren y recorren en la profundidad de los personajes se contemplan a través del prisma deformante de sus propias subjetividades.

Resulta que, en el tiempo presente del orden cronológico, las acciones no se remansan demasiado; más bien sirven como "un substrato de secuencias encadenadas que dan ocasión y contexto a las retrospecciones que se desenvuelven en el tiempo

subjetivo de la conciencia" (Smith, 1982: 23). Esto se ajusta a la teoría de la destrucción de la fábula de Sanz Villanueva (1972), quien se posiciona a favor de que la novela moderna reproduzca la realidad de esta manera (195). Así, se retrocede reiteradamente al pasado y, como consecuencia, se rompe continuamente la linealidad cronológica en ambas obras.

Gran parte del prólogo de *Cinco horas con Mario* se dedica al *flashback* hecho por Carmen, quien, mientras vela el cadáver de su marido, hojea la Biblia, rememorando los eventos de aquel mismo día. Nos llama particularmente la atención el uso de los dos novelistas para iniciar las historias *in medias res*. Las escenas retrospectivas que siguen inmediatamente después de la entrada despiertan el interés del lector y ofrecen las informaciones necesarias para comprender el desenlace histórico posterior. En el recorrido psicológico de Carmen ya se observa, a través de los comentarios susurrados, el confrontamiento entre los amigos de izquierdas de Mario que ven en él una víctima de las circunstancias sociales, y el clan de la esposa, de clase media conservadora que le toma como un débil intelectual iluso, resentido e inadaptado. Esto también se simboliza a través del debate de abrir o no la ventana del "país", tema que vuelve a surgir otra vez entre los asistentes, el día siguiente en el epílogo. De igual manera, la memoria del yerno, Froilán, revela, por una parte, la hostilidad de Esperanza, su suegra, procedente de la clase alta madrileña, hacia el exmarido; y, por otra, el rencor traumático de Ágata, convencida de ser abandonada por su padre.

El soliloquio de Carmen, compuesto por los veintisiete capítulos, se remonta hasta el noviazgo de ambos durante la Guerra Civil y los episodios de su infancia. También abarca los acontecimientos posteriores que dieron lugar a las divergencias matrimoniales, como el apoyo económico del esposo a la cuñada, Encarna, su rechazo a las prebendas políticas —lo que implicó la pérdida de un piso más amplio y adecuado para una familia numerosa, su participación en las manifestaciones, la publicación de los cuentos sobre gente miserable en revistas pequeñas provincianas o la compra del semanario *Carlitos* para los obreros de la facultad etc. El monodiálogo de Carmen (conforme al estado mental en aquel instante), que se desborda como una defensa contra los versículos bíblicos marcados por Mario, resalta entre los momentos dramáticos que atrapa y repite de manera abrumadora. Esta estructura se descompone como en la omnisciencia multiselectiva que propone Darío Villanueva (1994: 43-44), o simplemente en la evocación que nombra Sanz Villanueva (1972: 231).

En cuanto a *Algo pasa en la calle*, su estructura narrativa es más compleja que la tripartita de *Cinco horas con Mario*, el pasado florece ante nuestros ojos como un collage, pero, generalmente, en forma de evocaciones. Esto se lleva a cabo mediante cinco personajes a través del *stream of consciousness* en el que se integran diversos recursos narrativos: el soliloquio entre paréntesis (salvo en el caso del capítulo X

completo en primera persona de Asís en la tipografía normal), el monólogo interior en cursiva, el discurso transpuesto entre comillas y el estilo indirecto libre; todos ellos provienen principalmente de los personajes de Esperanza y Presencia. El tiempo retrocede hasta veinte años atrás, evocando el noviazgo y el matrimonio entre Esperanza y Ventura en los capítulos II-III, VI, VIII y XVII. También se abordan el crecimiento de Ágata durante la última década en los capítulos IX y XIV, incluyendo su unión con Froilán en los capítulos XI (continuación) y XV. Además, se describen los contactos íntimos entre Ventura y Presencia durante los primeros años del franquismo en los capítulos VII (continuación), XIII, XVI y XVIII, y la formación de Asís en el capítulo X.

3. Doble bipolarización ideológica

Se considera uno de los temas más tratados de *Cinco horas con Mario* el antagonismo ideológico sociopolítico entre la pareja. El drama de la desavenencia conyugal se coloca en primer plano en ambas narrativas, siendo este conflicto la piedra angular sobre la cual se desarrollan las tramas novelesca y emocional.

Esperanza representa a la clase alta conservadora madrileña, mientras que Carmen, a la clase media conservadora provinciana. Las dos duplican la fuerza asfixiante y corruptora de una sociedad farisaica, basada en la devoción externa y en la moral convencional contra la cual otros individuos acosados intentaban rebelarse. Son personajes visiblemente materialistas, mantienen sus prejuicios sociales hacia la clase baja, en la que lo femenino siempre se une a la indecencia y la inmoralidad. Apegadas a los protocolos, cosifican a las personas conforme a su apariencia y las formalidades: así, por ejemplo, Esperanza cataloga a la criada que trabaja en la casa de Ventura como “muchacha para todo” (Quiroga, 1954: 23), en referencia al atuendo informal que llevaba en el velatorio. Otro ejemplo es que, Esperanza negó la compañía de Ágata, propuesta de Froilán, quien insistía en la obligación suya como la hija del difunto. Esperanza no estaba convencida de que el destino-barrio sea apropiado para su familia.

Ambas mujeres son víctimas de la absoluta incompatibilidad de caracteres que les separa de sus respectivos maridos. Ellas no les admiraban y manifestaban una clara hostilidad frente a sus conductas personales y humanas. En el capítulo XVIII, Carmen se quejaba de que Mario no llorase ni presentase ningún tipo de tristeza en el funeral de su madre. Carmen, por su parte, prefería el vano y soso formulismo en lugar del sentimiento profundo. No comprendía la amargura interiorizada que el esposo sufría, igual lo sucedió en el insomnio del protagonista que Carmen lo

malinterpretaba como consecuencias de su propia acción. No merece la pena que un hombre mediocre como Mario, que no ganaba suficiente dinero para obtener un coche, se preocupara todos los días de los problemas sociales. En su visión caricaturesca, él se ahogaba en un vaso de agua y solo conseguía conciliar el sueño con la ayuda de pastillas.

Como otra entidad ritualista, la identidad de mujer legítima del difunto motiva a Esperanza a que actúe como víctima y defensora cuando el sacerdote franciscano interviene en la charla entre ella y el yerno. "«¿Es usted su mujer?». Las sencillas palabras benéficas. La Iglesia le decía: «Usted es su mujer». Su puesto era aquél; había hecho bien en venir. Aquellas palabras la alzaban, la dignificaban". (Quiroga, 1954: 47) No venía para decir adiós al marido fallecido, no lloraba por su tragedia, lo hizo por la necesidad agónica de reestablecer la justicia, boicoteando al infiel marido y a la amante. Ella se comportó de una manera ejemplar en la ceremonia. En el pasado, ella quiso conservar su relación matrimonial con Ventura con el fin de mantener las apariencias de cara al público mediante las mentiras. A pesar de que entre los dos solo les quedaba la infinita espiral de ofensas y dolor.

Igual que su homóloga, Esperanza despreciaba profundamente la carrera profesional de su marido, a causa de su desconfianza hacia los intelectuales. No le gustaban las publicaciones de Ventura, tampoco las conferencias. Le atrajeron durante una corta etapa, cuando acababan de casarse. Sin embargo, pronto perdió el entusiasmo, tan pronto como tuvo sospechas de su lejanía hacia pragmatismo que ella profesaba. En el capítulo VIII, con la fábula de Ventura en la batalla, Esperanza pretende ironizar sobre la falta de pragmatismo en la filosofía de Ventura durante la guerra. Tampoco soportaba la locura del marido hacia la compra de libros, ni tampoco soportaba su gusto proletario. Debía gastar menos tiempo en la lectura y acompañarla más a las fiestas de la clase alta. De forma similar a Carmen, ella dudaba "para qué necesitáis tanto librote si no son más que almacenes de polvo" (Delibes, 1966: 234). Ojalá los hubiera cambiado a un Seiscientos.

La razón por la que Esperanza elijo a Ventura era totalmente la misma de Carmen Sotillo: los hombres guapos y adinerados les parecen poco fiables. Como lo señala Martín Gaite (1993), aunque a Menchu le producía excitación desde la juventud "la ruptura de ciertas normas y ocasión para mezclarse con gente distinta" (393), le atraían los hombres que tengan "arrestos y dinero" (401), la degradación de su hermana con Galli y sus consecuencias le asustaban y le quitó bastante el deseo de seguir el mismo camino. Además, durante los días antes y después de la guerra civil, la sociedad cambia de la noche a la mañana. La estabilidad de los profesores era demandada para fomentar el matrimonio. A nuestro parecer, Esperanza tenía el mismo conocimiento del riesgo de abandonar un hombre fiable y honrado, por lo que

se casó con un candidato parecido de Mario. Sin embargo, no podían las dos tapar el hecho de que les gustaba el dinero (la simbiosis entre el amor y el sexo se observa en las dos mujeres). Martín Gaite desentraña la adhesión implícita de Carmen al dinero, a los hombres codiciados y ricos, embellecidos y enmascarados. El Tiburón rojo, el envoltorio, la ropa, la apariencia convirtieron a Paco Álvarez en un ideal para el amor carnal, aunque en su monólogo se resiste a reconocerlo. La protagonista que andaba en la cuerda floja entre la sociedad de consumo y la ideología reaccionario de las mujeres le costa mucho confesar la compatibilidad entre el dinero y el sexo, por ello, pretendió distraernos hacia el otro lado de descalificar la apariencia del esposo y sus comportamientos que exponen su personalidad roñosa y mezquina. En este caso, Esperanza se actuó de mismo modo. Expresa su desprecio hacia el bajo ingreso de Ventura, el barrio pobre y marginado que sobrevivía y su lejanía del estilo de vida de la clase aristocrática.

Además, las dos criticaban el hecho de que Mario y Ventura ofrecieran ayudas económicas a la clase baja. Mario compraba *Carlitos* a los vagos de Madrid, cedía el sitio en las colas de las tiendas, daba refugio a los presos en su casa, a la que Carmen con ironía sobrenombraba "la sucursal de la cárcel" (Delibes, 1966: 94). Todo ello le provocaba disgusto. Esperanza tampoco pudo aguantar cuando el marido prestaba más y más dinero a los alumnos en apuros. No le devolverían nada de provecho. Para Ibou Seye, la exclusión social de las dos burguesas, al igual que la actitud de Carmen, hacia las clases bajas tuvo origen en su conciencia de "poseedora de una verdad absoluta e irremediable, exenta de crítica o mejora" (2021: 75), lo que corresponde con sus personalidades autoritarias, vanidosas y privilegiadas.

Las dos sospechaban demasiado de la infidelidad de sus maridos respectivos. Encarna era la esposa de Elviro, hermano de Mario. Después de su fallecimiento, el cual tuvo lugar durante la Guerra Civil, le envió dinero de vez en cuando para cuidarla. Aunque no se percató de ninguna evidencia de incesto entre ambos, Carmen no se podía quitar de la cabeza que una mujer cuyo corazón no había conocido amarras despertara el apetito sexual a Mario.

Cuando Ágata tenía cinco años, danzaba ballet en el centro del patio, mientras que el padre aplaudía como el espectador admirador. Esta escena pueril provocó en Esperanza un malentendido, interpretándola como "una coquetería torpe e inconsciente" y posturas incitantes, "tiernas y candorosas" (Quiroga, 1954: 39).

La otra contrariedad entre los dos cónyuges se observa en el concepto religioso. Carmen y Esperanza representan la religiosidad preconciliar, con una actitud inflexible hacia el formalismo y el dogmatismo, mientras que Mario y Ventura, como posconciliares, preferían simplificar y renovar los procedimientos, enfocándose en la purificación interna.

La explicación de Gonzalo Sobejano (2005) se aplica para ambas: las defensas que las dos mujeres hacen de sí mismas son "una acusación al hombre, de la que éste no puede defenderse; pero la misma acusación le defiende a él, mientras la defensa de ella viene a ser su propia acusación. Ironía, por lo tanto" (125).

Para el crítico, Mario representaba la figura del hombre íntegro, con más aspectos positivos que negativos en su personalidad: "Igualdad de oportunidades y condiciones para todos, honradez en la acción política, cualquiera que sea la forma de gobierno, libertad de expresión […] ejercicio de la justicia, primacía de la verdad interior contra todo formalismo" (Sobejano, 2005: 128).

Por el contrario, la postura de Antonio Vilanova (1995) hacia este personaje era más neutral. Los dos eran personajes complejos. Carmen no era totalmente mala, Mario tampoco era totalmente bueno. "Todos somos buenos y malos" (Delibes, 1966: 290). Mario soñaba con cambiar el mundo, pero era incapaz de tomar las medidas apropiadas. Sus nervios procedían de que la sociedad no aceptara sus principios. Su descabellado utopismo, "típico exponente del pequeño intelectual progresista, que ha hecho suyo el nuevo ideario del cristianismo posconciliar, imbuido de las más puras esencias del mensaje evangélico" (232) corresponde con su idealismo y falta de experiencia en la gestión de una familia. No podía encargarse de las necesidades materiales de la familia y tampoco participaba de las tareas domésticas. Recordemos que cuando sus padres estaban enfermos cerca de la muerte, Carmen y Encarna les cuidaban en su lugar. En este caso, la esposa se sentía orgullosa de su capacidad de "hacer milagros en la administración de la casa y de arrimar el hombro para criar a sus cinco hijos y hacer llegar el sueldo a fin de mes" (235). Esta opinión se encuentra alineado con la de Fernando Larraz (2009), quien revela la complicidad del supuesto repartimiento equitativo de culpas entre la pareja, simbólicamente entre dos partidos políticos en la postguerra (214-215).

No se pierde la pista de la oposición política entre el bando nacional y el republicano en el soliloquio de la esposa, quien, subordinada junto con su familia burguesa al régimen franquista, ha censurado despiadadamente, desde una postura de vencedora de la Guerra Civil, a José María, hermano del marido, protestante y uno de los líderes del movimiento de izquierda en el pueblo. "Rojo, acaba de protestante o algo peor" (Delibes, 1966: 144), reproduce Carmen, palabras dirigidas al clan enemigo, cuya reunión de los jueves le fastidia. Convencida de que "una autoridad fuerte es la garantía del orden, acuérdate de la República" (Delibes, 1966: 135), apoya la Cruzada que Mario no reconoce, cuestiona la admiración del marido por la Revolución Francesa vinculada al progresismo y su acto de explicarla en las clases, y se burla de la escena pacífica del abrazo entre dos ejércitos en guerra creada por el marido en sus

publicaciones, a la que tilda de "ideas estrambóticas" de los intelectuales (Delibes, 1966: 144) que no merecen la pena ser leídas.

Le consume la furia por la incidencia del conflicto entre la Guardia Civil y el marido y, como consecuencia, por la pérdida de la oportunidad de solicitar el piso para la familia numerosa. Atribuye toda la responsabilidad del accidente a la desobediencia de Mario a las autoridades, e incluso justifica el racionamiento impuesto al supuesto infractor. La narración alude, mediante la separación ideológica de una familia que se proyecta en la sociedad en la última escena del transporte del cadáver, en que la enemistad entre ellos sigue en ascenso, al contexto sociopolítico del régimen franquista, que todavía no ha salido indemne de las secuelas de la posguerra; un elemento, este, del que no encontramos ninguna huella en la obra quiroguiana y que constituye una experimentación atrevida del escritor debido a la censura de las publicaciones en aquel momento.

Las disonancias del matrimonio entre Ventura y Esperanza provienen del choque ideológico entre la "serena y distante autenticidad" y la "superficialidad vanidosa y los perjuicios sociales" (Vilanova, 1995: 326), de que prescinde la unión entre Presencia y él.

Ventura trabajaba en la universidad como profesor de filosofía. Su figura cambia significativamente desde el capítulo VI, cuando Presencia comienza a confesar lo ocurrido entre ellos a través del *flashback* y la corriente de conciencia. Las dos mujeres mantienen posiciones completamente distintas hacia el difunto. Las características que resultan negativas para Esperanza se transforman en positivas para la otra.

Se crea como un héroe inmaculado. La única mancha en su vida, que fue el abandono de la mujer y la hija y el adulterio con la amante, se justifica con lo que sucedió después del divorcio entre ambos. Fuera de casa, era un profesor admirado por los alumnos y exitoso en las investigaciones. Publicaba con frecuencia y participaba en numerosas conferencias. Al igual que un buen padre, demostraba un gran amor por sus hijos y se encargaba de todos los gastos domésticos.

La representación de Mario se construye de manera progresiva dentro del monodiálogo de Carmen, quien agrega poco a poco estos detalles capítulo a capítulo, mientras que los acontecimientos se esclarecen poco a poco. Carmen lo tutea, y, además, repite sus palabras originales, usando la misma cursiva que se emplea en *Algo pasa en la calle*.

Miguel Delibes confirma que ha empleado en la obra la "fórmula de círculos concéntricos" (Ríos, 1993: 102) con la que amplía el núcleo central en círculos cada vez más grandes, con "nuevas anécdotas, sugerencias y matices" (Ríos, 1993: 103); y que, en consecuencia, enriquece la historia entre los personajes prácticamente definidos en los primeros capítulos. Smith (1982) reconoce la estructura binaria de

la obra, en la que coexisten dos ritmos: el anecdótico y el temático. El primero se refiere a los acontecimientos y el otro a las expresiones de las ideologías contrarias entre la pareja (27).

En paralelo, Ventura sobrevivía en la corriente de conciencia de varios personajes, principalmente en sus dos esposas. Por ejemplo, en el capítulo V, su caída del día anterior se presenta ante nuestros ojos a través de las memorias de Presencia, cuando ella se asoma a la barrera del balcón para saludar a Presencia, que regresa de la compra. El monodiálogo no se limita al capítulo X, donde Asís, el hijo, le tutea y repite las palabras del padre. Esperanza y Presencia también se comunican con el difunto, lo tutean como el destinario. La primera (Esperanza) lo toma como el indefenso, como lo hizo Carmen, atacándolo incesantemente. La segunda (Presencia) prefería recordarlo como su alma gemela, su salvador espiritual.

Para Darío Villanueva, Ventura no es un personaje que sea nada venturado, su nombre está lejos de su personalidad. A nuestro parecer, su desventura tiene origen en su filosofía madura sobre la vida humana: los sufrimientos son inevitables y superarlos y llegar a una vida sosegada constituyen una obligación personal. A diferencia de Mario, un personaje atormentado por su incapacidad de salvar la sociedad y eternamente angustiado por el hambre y sed de justicia, Ventura era un hombre satisfecho con su carrera profesional y vital. A pesar de residir en un barrio conflictivo, conformado por vecinos pobres y marginados, nuestro protagonista se modela como un héroe optimista que cree en el amor, la bondad y la fuerza de voluntad. Convencido de que el mal humor y las sospechas sociales no deben doblegar al individuo, este padre se erige en faro moral, guía luminosa para su hijo y la madre de este.

A tenor de las entrevistas de César Alonso con Miguel Delibes, este no pretendía ensalzar al protagonista, pero, sin duda, criticaba su ideología conservadora (Ríos, 1993: 104). Bajo su pluma, Carmen era tanto el verdugo por corroer los pensamientos del marido y de los hijos, como la víctima de la sociedad patriarcal. Como explica Martija Pérez (2023): "como víctima del machismo y discriminación, Carmen está sometida a reglas rigurosas social-moralmente, el peso de su conciencia acusadora está encerrada en la madeja emocional de circulación entre ser culpable de violarlas y echar las culpas al marido" (371-373).

En *Algo pasa en la calle*, este antagonismo no solo existe entre Esperanza y Ventura, sino también entre las dos esposas. Tal bipolaridad la contemplamos con más prudencia. En el relato quiroguiano se contempla la transformación de las dos figuras femeninas como dos líneas en un gráfico. Esperanza: víctima-verdugo-víctima. Presencia: verdugo-víctima-víctima. La descripción simplificada del contrapunto entre la degradación, "la hipocresía y los convencionalismos de una sociedad encarnada fundamentalmente en la esposa" y "la abnegación y bondad de la compañera" (Asís

Garrote, 1992: 301) ya no resulta suficiente para motivar el mejor entendimiento de dos mujeres obligadas a realizar un viaje interior de rememoración y diálogo con el difunto.

Carmen, Esperanza, Presencia y Ágata comparten, al menos, una similitud: todas eran amas de casa, profesión dominante de las mujeres en la época franquista que es la etapa histórica que cubre la mayor parte de las dos obras; aunque también se alude a la década treinta, época en la que Carmen vivió su adolescencia y Esperanza tuvo el divorcio. Sin embargo, según la investigación de Helen Graham (2003), el movimiento feminista de la República no era tan fructífero como lo imaginamos, por el hecho de que, aunque es un hecho reconocido el logro de la igualdad jurídica entre los dos sexos, "tanto franquistas como frentepopulistas exhortaban a las mujeres, *como esposas y madres,* a defender respectivamente sus órdenes en una época de crisis para que precisamente pudiera haber un retomo a la 'normalidad social' que, en ambos casos, implicaba una vuelta a normas de género construidas sobre la subordinación femenina" (22). El empleo de las mujeres todavía se concentra en las "tareas de apoyo, pastorales o de asistencia, apoyando a presos y a sus familias, sindicatos y el Socorro Rojo Internacional" (2003: 18), conforme con las construcciones convencionales de género. La ola del movimiento feminista, sin duda, no tuvo mucha influencia sobre nuestras protagonistas, aunque Carmen era consciente, como lo muestra en sus rumias psicológicas, de la lucha feminista en la década sesenta.

Anteriormente, durante las dos primeras décadas de la postguerra, la subordinación al sistema patriarcal se potenciaba por medio de tres canales. En primer lugar, se anuló en el julio de 1936 la legislación republicana de la igualdad entre dos sexos, mientras que relanzó el Código Civil de 1889 que comportó la discapacidad de las mujeres (González Pérez, 2009: 95). Otros artículos ejemplares eran la Ley de subsidios familiares y el Plus de cargas familiares, aprobadas en 1938 y 1945 respectivamente que les estimularon abandonar los talleres y las fábricas y volver al hogar y emplearse al servicio doméstico. La segunda medida era la propaganda radiofónica como difusora de las moralidades femeninas. Antes de que surgiera el boom de la radionovela, las recetas domésticas basadas en la austeridad de la posguerra, las charlas de puericultura o las músicas ligeras dominaban los programas femeninos en Radio Madrid y Radio Barcelona. Por ejemplo, en marzo del año 1944, Madrid tenía tres emisiones: *Emisión femenina: Semanal*, *Charlas sencillas de puericultura: Semanal* y *Programa de moda Peleterías Peláez: Semanal*. En mayo de 1946, Barcelona tenía tres parecidas: *Radio-fémina*, *Charlas de puericultura* y *Lo que dicen las mujeres* (Blanco Fajardo, 2020: 336-337). La última era la educación escolar: "la intervención educativa, con un fuerte carácter adoctrinador, se ejercía sobre las niñas en las escuelas, estrenándoles para la maternidad […] las leyes de enseñanza

primaria de 1945 y 1965 establecían la educación diferenciada por sexos" (González Pérez, 2009: 94) y, paralelamente, la educación familiar que se centraba en el aprendizaje de materias mujeriles para las niñas. Este tipo de enseñanza es la que más se ve reflejada en las dos novelas.

Bajo la sombra del patriarcado, la educación familiar que recibe Esperanza —al igual que Carmen y, más adelante, sus hijas Menchu y Ágata— se orienta exclusivamente a la maternidad y a la gestión del hogar. En los recuerdos de ambas mujeres, no se encuentra ninguna huella de una enseñanza sistemática. En su lugar, el código de conducta para convertirse en mujeres decentes privilegiaba el maquillaje y el vestuario festivo, consumiendo el tiempo de las jóvenes en función de un único destino: el matrimonio. El máximo elogio que reciben por parte de sus madres concierne a la belleza física y al cumplimiento de una moralidad regularizada para las mujeres. El cuidado del cuerpo sexual era una de las formas habituales de forjar las represiones hacia las mujeres, lo que se puede leer en los textos sobre la postura, la belleza y la vestimenta en aquella época, tomadas como las señales del estamento social (Dinverno, 2004: 61). Corresponde con el orgullo de Carmen de sus pechos. En el epílogo, incluso tiró el jersey negro hacia abajo cuando el cadáver salió de la cámara. También con la vanidad de Esperanza por la hermosura de sí misma y de la hija.

El análisis de Francisco Manzo-Robledo (2021) también se asimila al proceso de formación de Esperanza. Según este, los agentes sociales que otorgan a Carmen un rol de víctima son siete: la familia, el género, la educación y la tradición, que lo resumimos arriba, la jerarquía de clase que dirige a la condición económica, la religión que mencionamos anteriormente, y, por último, las leyes (142-145), que manifiestan su poder en el caso del divorcio entre Esperanza y Ventura.

De igual modo, el estudio trata con menor atención el matrimonio de las hijas. El contenido de las charlas de Esperanza con su familia se enfoca en la atracción física de la joven Ágata y la suerte de sus cónyuges. Para la madre de Carmen, "a una muchacha bien, le sobra con saber pisar, saber mirar y saber sonreír y estas cosas no las enseña el mejor catedrático" (Delibes, 1966: 75). A Mario se le "metió entre ceja y ceja que las niñas estudiaran y ahí las tienes, contra viento y marea, la pobre Menchu, y no te hagas a la larga, unos marimachos" (Delibes, 1966: 146), lo que le entibia a la esposa. Estaba convencida de que "para las niñas no hay vocación que valga", "si tienen vocación de madres, lo más noble que puede haber" (Delibes, 1966: 147).

Esperanza también era víctima de la represión social. Su temperamento frío como un témpano, como lo describía su amiga, tiene mucho que ver con la tendencia social y la enseñanza familiar. Ni mencionar que, en el caso del cuidado de la hija, como lo confesaba el padre, no negó definitivamente la opción de la madre, el horario alter-

nativo entre los separados no le beneficiara mucho cuando fuera pequeña. "*Aprendiendo a fingir delante de uno y delante de otro. Aprendiendo a callar, una niña…*" (Quiroga, 1954: 89)

En este sentido, la formación de Esperanza y Carmen, y más concretamente en su microcosmos familiar, se basa en las normas tradicionales y ultraconservadoras, lo que aceleró su integración en el grupo dominante de la sociedad. Durante este proceso, se acentuaron los prejuicios sociales hacia los que se consideraban sus oponentes. Por ello, si nos situamos dentro de la lógica y mentalidad de ambas, sospecharíamos que condenaban de manera justificada los comportamientos irregulares de sus esposos. Como Melissa Dinverno (2004) descifra, "criticisms and self-justifications within Carmen's discourse resides an overwhelming presence of a voice of authority (55)"[1]. El discurso de las dos protagonistas muestra la norma social de la clase conservadora española dentro de la cual se movían y cuyo orden socioeconómico protegían. Sin embargo, se convirtieron en dos víctimas de su propia vigilancia y la represión sociocultural que ayudaban a perpetuar.

La acusación de infidelidad contra Ventura, sostenida por Esperanza, se consolida jurídica y socialmente conforme a la ideología imperante en durante los primeros años de la posguerra civil. Con el objetivo de restaurar el carácter sacramental del matrimonio, las disposiciones del 8 de mayo y del 23 de septiembre de 1939 abolieron de forma expresa la Ley de Divorcio de 1932 (Moreno Tejada, 2021: 279).

> Aquellas sentencias dictadas con anterioridad al 18 de julio de 1936, podrían ser declaradas nulas de pleno derecho, a instancia de cualquiera de los consortes. De esta forma, se restauraba el vínculo conyugal, con independencia de que alguno de sus miembros hubiese contraído un enlace civil posterior, el cual, a su vez, quedaba disuelto. (Moreno Tejada, 2021: 279)
>
> Esta convicción era compartida por los principales prohombres de momento. De acuerdo con su ideario, el divorcio era la causa de la crisis en la que se hallaban las instituciones del Estado […] el paterfamilias se había visto privado de su legítima autoridad. (Moreno Tejada, 2021: 278)

Los dos matrimonios del difunto Ventura se enfrentaban a una contradicción legal insalvable: el matrimonio católico con Esperanza, indisoluble por su naturaleza sacramental, seguía vigente en la posguerra; mientras que el divorcio tramitado de mutuo acuerdo en el ayuntamiento había perdido toda legitimidad tras la derogación de la ley republicana. Al mismo tiempo, el segundo matrimonio civil con Presencia carecía de reconocimiento jurídico bajo el régimen franquista. "El civil […] siendo

[1] Traducción de la autora. En español: en el discurso de Carmen, las críticas y las autojustificaciones revelan una abrumadora presencia de una voz de autoridad.

en realidad ante Dios y ante la conciencia un torpe concubinato" (Moreno Tejada, 2021: 277). La humillación y el escarnio de Presencia por las vecinas se basaban en la diferencia discriminatoria de tomar como el único matrimonio válido el canónico y el otro como carente de validez.

Esperanza se presentaba a sí misma como la víctima del matrimonio, pero desde el capítulo V, su antagonismo con Presencia, a quien considera "el verdugo" o la amante que interfiere en otra pareja, da un giro brusco. Su corriente de conciencia se sumerge en el pasado, desde orfandad y adolescencia en casa de sus tíos, experiencia que recuerda a la de Tadea, protagonista de las dos novelas autobiográficas de *bildungsroman*, publicadas por la misma escritora en la década sesenta. Progresivamente se revela que, a pesar de que su unión civil era considerada irregular, Ventura y Presencia compartían una relación marcada por un amor bucólico y una profunda conexión espiritual. Con ayuda del protagonista, la joven vulnerable, sensible y hundida por las heridas traumáticas de la pérdida de la madre, recupera animadamente su entusiasmo por la vida. Mientras que ella ayuda a Ventura a salir de la penumbra emocional en la que se encontraba tras ser apartado del instituto por un posible vínculo con la República, sospecha que finalmente no se concretó. A pesar de ello, a través del monólogo interior de Presencia, se hace evidente que su dependencia de Ventura, tanto material como espiritual, incrementaba su soledad llegando al clímax cuando ocurrió la caída del esposo del balcón. El eje central de su vida era Ventura (Quiroga, 1954: 181), su única posesión se perdió por este accidente. Esperanza empezó a criar sola a Ágata desde que esta tenía cinco años, y, ahora Presencia, con los ojos anegados en lágrimas, se ve forzada a repetir ese destino en una situación aún más precaria.

4. La segunda generación en riesgo de las consecuencias traumáticas

La multiplicidad de voces del relato quiroguiano no solo construye la personalidad de Ventura, sino que subraya las principales características de los personajes y también dota a la obra de una mayor objetividad con el fin de esbozar el entorno social del franquismo frente al divorcio y el matrimonio civil a través del protagonismo colectivo.

Además de las voces de las dos esposas, las palabras del frutero Servando y del sacerdote franciscano dibujan simbólicamente las actitudes contrarias. Para el cura, la unión ilegítima entre Ventura y Presencia obligaba a obtener el perdón de la Iglesia para su pecado cometido a través del sacramento de la confesión. Mientras que Servando notaba la felicidad de Presencia con "una sonrisa flotante por el rostro […]

sonrisa inconsciente de una muchacha feliz" (Quiroga, 1954: 92). No le consideraba la concubina del catedrático que escribía libros y gustaba a las mujeres. En lugar de eso, pensó que no se la merecía.

Otras tres voces narrativas fundamentales ofrecen Asís, Ágata y Froilán, de la segunda generación. Al principio, la dominaba la ilusión de una posible reconciliación entre sus padres. Según las investigaciones psicológicas sobre los efectos de la separación parental en los niños:

> hace referencia al sentimiento de reunificación familiar, los niños permanecen fieles a la estructura familiar existente antes del divorcio […] se aferran a la idea de que sus padres no se han separado o bien que volverán a estar juntos en un futuro, pensamientos que les imposibilita llevar a cabo el duelo y mantener la estabilidad emocional. (Fariña Rivera, Arce Fernández y Vilariño Vázquez, 2008: 33)

Lamentablemente, los padres no habían tomado las medidas adecuadas para aliviar la angustia de la niña. La madre no se lo explicó con mensajes claros y sencillos, sino que lo eludió con la excusa de que el padre ya estaba muerto para destrozar su ilusión. Cuando Ágata creció y conoció la supuesta traición de su padre, quien fue seducido por una mujer más joven, ella desarrolló un conflicto ideológico en torno al matrimonio. La idea de que el adulterio y la atracción sexual podían imponerse a los lazos familiares marcó profundamente su concepción de las relaciones afectivas, provocando una actitud paradójica hacia el contacto con el otro sexo dentro de su vínculo con Froilán.

El punto de vista del yerno era más objetivista frente a los conflictos entre las dos familias y más humanitario por su bondad de apaciguar el fuego de forma pacífica hasta la reconciliación entre todos. Además, su enfoque promueve en el capítulo VI la transformación de las identidades de Esperanza y Presencia entre la víctima y el verdugo.

Por último, desde la mirada del hijo "bastardo", Asís, quien había sufrido la discriminación de su compañero en el internado, se vislumbra una desconfianza hacia la figura del padre heroico. Cuando el ataúd desciende a la tierra, la tragedia apenas comienza: el dolor no se acalla con las lágrimas suspendidas en los ojos.

Al mismo tiempo, los cinco hijos de Carmen y Mario (Carmen II, Mario II, Borja, Álvaro y María Aránzazu) crecen bajo la ambivalencia de dos formas educativas. La contraposición entre la pareja en este tema, que Carmen ha confesado en los capítulos VI, XIII y XXII, se considera un fenómeno consecuente del antagonismo ideológico revisado anteriormente. La madre critica la insistencia del marido en la educación académica de las niñas, que, para ella, las convierte en marimachos. Por el

contrario, la "vocación de madres" (Delibes, 1966: 147) es lo más noble y considera que el estudio en el Instituto es suficiente para cultivarla. Reitera que Mario II "con tanto librete y esa seriedad que se gasta no puede ir a buena parte" (Delibes, 1966: 87), y que "debe empezar a alternar y dejar un poco los libros, que se le van a volver los sesos agua" (Delibes, 1966: 234). En lugar del intelectualismo, valora el acto marcial y brutal de Álvaro, la "vocación de boyescut" (Delibes, 1966: 148) según sus palabras, que preocupa al padre y a otros hermanos unidos en la oposición al método educativo monárquico, rutinario y anacrónico de la madre. La hijita Aránzazu, de seis años, recibe una bofetada por unas palabras infantiles: "yo quiero que se muera papá todos los días para no ir al colegio" (Delibes, 1966: 148). Carmen protege de esta manera su autoridad, que domina los esquemas educativos de la familia, lo que no alcanzó la fruición que imaginaba, sino que provocó la traición y la desobediencia de los hijos, con Mario II a la cabeza.

Sin embargo, más allá del conflicto ideológico de las generaciones dentro del mundo familiar, la plasmación de Mario II, verdadero vivo retrato del padre, encarna la esperanza del futuro país por su papel decisivo en el diálogo con Carmen, parte de la última escena de la obra. "Los buenos a la derecha y los malos a la izquierda… Todos somos buenos y malos, mamá. Las dos cosas a un tiempo. Lo que hay que desterrar es la hipocresía…" (Delibes, 1966: 290-291). En su actitud sociopolítica se advierte una orientación hacia la democratización y la modernización del país. Se vislumbra en el retrato de la figura la expectativa de que los jóvenes superen la hipocresía social y los prejuicios de clase.

5. Conclusiones

El contenido argumental de las dos novelas estriba en la desarmonía matrimonial causada por el antagonismo ideológico entre la pareja. Como dos gemelas, Esperanza y su homóloga Carmen, inmersas en conflictos con sus parejas, presentan muchas semejanzas en su personalidad. Ambas se muestran formalistas, materialistas, pragmáticas y ansiosas por delimitar con precisión su estatus socioeconómico. Simbólicamente, representan la fuerza conservadora dominante en la posguerra, aquella que ejerce presión sobre la parte contraria, encarnada por Mario y Ventura, dos figuras yacentes en el ataúd en el presente narrativo, cuya plasmación se lleva a cabo a través del desbordamiento irrefrenable de la conciencia de Carmen, dueña del denso soliloquio, y a través de los cinco miembros familiares, relativamente, en *Algo pasa en la calle* (1966), mediante el monólogo interior, durante la velada que dura cinco o seis horas antes del enterramiento, un grave momento tanto para la liquidación sen-

timental de Carmen en divergencia sociopolítica con el marido, como para la posible tregua del enfrentamiento entre las dos familias paralelas de Ventura. Las disonancias ideológicas terminan por desunir estos matrimonios. Sin embargo, las verdugas son también víctimas de las normas sociales que ellas mismas reproducen y promueven en su propio beneficio. Los prejuicios que Carmen y Esperanza movilizan para resistir a sus 'enemigos' acaban, paradójicamente, por condenarlas a ellas mismas.

A partir de ello, los dos relatos se aproximan temáticamente a destinos divergentes. Desde la visión multiperspectivista de la narración quiroguiana, el lector recompone las piezas sueltas del puzle y llega a la conclusión de que la nulidad judicial del matrimonio registrado civilmente en la Segunda República ha dejado la vida de dos familias sumida en la amargura durante el franquismo. La hipocresía de la sociedad esclaviza la bondad y la verdad a través del disfraz de Esperanza y el apuro de Presencia, las dos figuras femeninas que, después de la identidad alternativa, podemos descifrar como víctimas de la tendencia ideológica sociocultural. Este sufrimiento se amplía hasta la segunda generación, que ha experimentado un crecimiento traumático. Se percibe, al propio tiempo, bajo el matrimonio trágico entre Carmen y Mario la repugnancia entre dos bandos políticos, el conservador en favor de la autoridad franquista y el progresista en el otro extremo, durante las dos mismas etapas históricas, una oposición que no podría neutralizarse hasta la renovación generacional que Mario II representa.

Bibliografía

Alborg, Juan Luis (1958). *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus.

Asís Garrote, Mª Dolores de (1992). *Última hora de la novela en España*. Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense.

Blanco Fajardo, Sergio (2020). "Sintonizando la radio. La construcción de la esfera doméstica durante el franquismo (1939-1959)". En Capel Martínez, Rosa María (ed.). *Acción y voces de mujer en el espacio público*. Madrid, Editorial Abada, 321-347.

Delibes, Miguel (1966). *Cinco horas con Mario*. Barcelona, Destino.

Dinverno, Melissa (2004). "Dictating Fictions: Power, Resistance and the Construction of Identity in *Cinco horas con Mario*". *Bulletin of Spanish Studies*, 1, 49-76. DOI: https://doi.org/10.1080/14538203200018431 8.

Fariña Rivera, Francisca; Arce Fernández, Ramón; Vilariño Vázquez, Manuel (2008). "Ilusión de reconciliación y sentimiento de culpa en hijos de padres

separados, cómo abordarlo en edades tempranas". En Lozano, Alfonso Barca; Peralbo, Manuel; Porto Rioboo, Ana María; Duarte da Silva, Bento, Almeida, L. (coords.). *IX Congreso internacional galego-portugués de psicopedagoxía*. A Coruña, Universidad de Coruña, 31-38.

García-Donoso, Daniel (2021). "Un cadáver, un entierro, una viuda: a vueltas con la muerte en Cinco horas con Mario". *USA y Miguel Delibes*. En Agustín Cuadrado Gutiérrez (ed.). Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Fundación Miguel Delibes, Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), 117-136.

Graham, Helen (2003). "Mujeres y cambio social en la España de los años treinta". *Historia del presente*, 2, 9-24. DOI: https://doi.org/10.5944/hdp.2.2003.41206.

Gil Casado, Pablo (1973). *La novela social española*. Barcelona, Seix Barral.

González Pérez, Teresa (2009). "Los programas escolares y la transmisión de roles en el franquismo: la educación para la maternidad". *Bordón: Revista de pedagogía*, 3, 93-106. DOI: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3054923.

Lapesa Melgar, Rafael (1988). *De Ayala a Ayala. Estudios literarios y estilísticos*. Madrid, Istmo.

Larraz, Fernando (2009). "Aspectos ideológicos en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes". *Revista chilena de literatura*, 213-223. DOI: http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952009000100010.

Martínez Ruiz, Florencio (16 de enero de 1983). "Elena Quiroga: anillos para una dama". *ABC*, 51.

Martija Pérez, Anna Martha (2023). "La conciencia como interlocutora en Réquiem por un campesino español y Cinco horas con Mario". *Monteagudo*, 28, 363-376.

Martín Gaite, Carmen (1993). "Sexo y dinero en *Cinco horas con Mario*". *Agua pasada*. Barcelona, Editorial Anagrama, 387-410.

Manzo-Robledo, Francisco (2021). "Carmen Sotillo: ¿víctima en Cinco horas con Mario?". *USA y Miguel Delibes*. En Agustín Cuadrado Gutiérrez (ed.). Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Fundación Miguel Delibes, Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE), 139-166.

Moreno Tejada, Sara (2021). "La nulidad del divorcio. Un proceso especial del régimen franquista". En Pérez Juan, José Antonio y Moreno Tejada, Sara (coords.). *Justicia y represión en los estados totalitarios. España, Alemania e Italia (1931-1945)*. Valencia, Tirant lo Blanch, 271-306. Recuperado de: https://biblioteca-nubedelectura-com.sire.ub.edu/cloudLibrary/ebook/show/9788491900023 (último acceso: 28/04/2025).

Quiroga, Elena (1954). *Algo pasa en la calle*. Barcelona, Destino.

Ríos, César Alonso de los (1993). *Conversaciones con Miguel Delibes*. Barcelona, Destino.

Sanz Villanueva, Santos (1972). *Tendencias de la novela española actual*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

Seye, Ibou (2021). "La inestabilidad social de *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes". *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 30, 65-88. DOI: https://doi.org/10.24197/ogigia.30.2021.65-88.

Smith, Marlene C (1982). "Los versículos bíblicos y la estructura binaria de *Cinco horas con Mario*". *Hispanic Journal*, 3, 21-40.

Sobejano, Gonzalo (2005). *Novela española de nuestro tiempo 1940-1974 (En busca del pueblo perdido)*. Madrid, Marenostrum.

Vilanova, Antonio (1995). *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona, Editorial Lumen.

Villanueva, Darío (2011). "Introducción". *Novelas II*. Madrid, Biblioteca Castro, 11-28.

– (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Anthropos.

Zatlin Boring, Phyllis (1977). "Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga". *Comparative Literature Studies*, 14, 166-176.

Reseñas

MONTEAGUDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 309-311

Venezuela en España. Capítulos de una historia literaria extraterritorial

FECHA DE ENVÍO 11/05/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 27/06/2025

Myriam Esther Collantes de Terán Martínez
Universidad de Salamanca

El libro editado por Gustavo Guerrero y Ángel Esteban[1] hace un recorrido cronológico por las relaciones literarias entre Venezuela y España desde principios del siglo XX. A lo largo de once capítulos, llevados a cabo por renombrados expertos en literatura hispanoamericana, conocemos la vida y obra de célebres escritores venezolanos en tierras españolas. Su objetivo, según comentan los editores, es «crear una memoria y un archivo de la conexión hispano-venezolana que ponga de relieve la continuidad de los vínculos y le dé una profundidad en el tiempo a lo que tiende a aparecer hoy como un hecho nuevo y aislado» (10).

En «Pedro Emilio Coll: de la amistad con Unamuno a la sagrada cripta de Pombo», Ángel Esteban analiza la extensa relación epistolar entre el venezolano y el vasco, y destaca algunas cartas y artículos que reflejan su mutuo aprecio. Asimismo, expone la incursión de Coll en los círculos sociales, literarios, periodísticos y culturales españoles, entre ellos el «santuario» de Gómez de la Serna, quien lo admiraba como persona y como intelectual.

Amigo de Coll y conocido por su amplia producción escritural, Gustavo Guerrero presenta «Rufino Blanco Fombona, un editor venezolano en Madrid». Blanco-Fombona, quien vivió exiliado en España durante veintidós años, llevó a cabo una ardua labor intelectual para mejorar las relaciones entre la Península y Latinoamérica. Considerado como uno de los literatos más importantes de la época, Guerrero indaga

[1] Guerrero, Gustavo; Esteban, Ángel (eds.): *Venezuela en España. Capítulos de una historia literaria extraterritorial,* Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2024, 230 págs.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

en el papel que tuvo la Editorial-América en el cumplimiento del anhelo panhispanista del autor venezolano.

Relacionado con Blanco-Fombona, Juan Pablo Gómez Cova nos introduce en el apasionante mundo del falsario literario con «Rafael Bolívar Coronado: la rara autenticidad de un falso cronista». En su artículo, Gómez no solo profundiza en las fechorías editoriales del venezolano, sino que va más allá de su leyenda. Así, descubre a un escritor de gran talento, ampliamente conocido en su país, de una creatividad irreverente y llamativa, cuyas pillerías fueron resultado de la necesidad económica y el acto subversivo.

El primer nombre femenino surge en «Ha tejido el azar su caprichoso nido: España en Teresa de la Parra», de Gisela Kozak Rovero. En esta ocasión, Kozak explica la influencia que tuvo la Península en la vida, formación, pensamiento y trabajo de la autora. La investigadora complementa su estudio con el análisis de las novelas más afamadas de la escritora venezolana: *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929).

A continuación, Ángel Esteban trata la historia transatlántica de uno de los grandes hombres de las letras venezolanas: «Rómulo Gallegos en España y España en Rómulo Gallegos». Esteban hace un emocionante recorrido por la relación de Gallegos con la Península, donde ideó, escribió y publicó sus obras más representativas, y se consolidó como un autor de renombre. Igualmente, el investigador expone cómo, tras su regreso a Venezuela en 1936, el escritor ayudó a los españoles que huían del horror gracias a sus cargos políticos.

En «Las jerarquías del Boom: el caso de Uslar Pietri en España», Pablo Sánchez se adentra en los entresijos que explican la injusta marginalidad editorial y crítica que sufrió Pietri en España pese al éxito de su obra *Las lanzas coloradas* (1931). En su artículo, Sánchez demuestra la arbitrariedad que caracterizó al movimiento y analiza las estrategias de editoriales como Seix Barral para dar a conocer la novela latinoamericana durante el franquismo.

Prosiguiendo con el Boom, en «Adriano González León entre el *linaje* de dos aguas: Venezuela y España», Nieves María Concepción Lorenzo reflexiona sobre el papel periférico de la narrativa venezolana en este periodo literario. Asimismo, expone cómo González León influyó en el reconocimiento de las letras venezolanas en España tras ganar el Premio Biblioteca Breve de Novela en 1968 con su obra *País portátil* (1969).

Con «Eugenio Montejo: inocencia y paradoja ante el alfabeto del mundo», de Andrés Sánchez Robayna, hacemos una breve parada en este viaje transatlántico. En su ensayo, Sánchez nos sumerge en los procedimientos líricos por medio de los cuales Montejo intenta leer, desvelar, traducir y comunicar el misterioso lenguaje del mun-

do. Entre ellos, sobresalen la inocencia –concebida como un método primigenio para conocer la realidad– y la paradoja –como forma de adentrarse en lo incomprensible e ilógico para ver más allá de nuestra conciencia dual–.

Retomamos este trayecto transatlántico con el estudio de Guillermo Ramos Flamerich: «Salvador Garmendia: los años españoles». En él, descubrimos la influencia de España en el desarrollo creativo del venezolano y en su consagración como literato del Boom. Ramos comienza por los clásicos españoles que el autor leyó durante su infancia y, posteriormente, hace hincapié en sus estancias en Barcelona y Madrid de adulto, primero como becario y después como diplomático.

En «La obra literaria de José Balza: actividad y difusión en España», de Carmen Ruiz Barrionuevo, conocemos cómo evolucionó la recepción de la obra del escritor en la Península. Partiendo de su papel esencial en la creación de la Cátedra Ramos Sucre en la Universidad de Salamanca, recorremos algunos aspectos de su literatura, tales como su ensayo sobre Gracián, su interés por determinados autores españoles y los homenajes que recibió en la Península. Por último, Ruiz traza una breve cronología de sus publicaciones.

Este significativo viaje por la vía que enlaza ambos continentes concluye con «Las dos Venezuelas de Juan Carlos Méndez Guédez: un umbral narrativo antes de la catástrofe», de Rodrigo Blanco Calderón. En este último capítulo, el investigador indaga en la temática de la migración como eje estructurador de los textos de Guédez a partir del estudio de algunos relatos y novelas del escritor, tales como «El último que se vaya» (1990) y *El libro de Esther* (1999). Además, expone algunas de las particularidades de la escritura del venezolano, como la presencia de las islas Canarias, la comicidad y el heterolingüismo.

Como puede comprobarse, el libro de Esteban y Guerrero presenta una propuesta muy completa y de gran importancia hoy en día para conocer la historia extraterritorial de la literatura venezolana del presente, del pasado e incluso del futuro. Gracias a él, se establece un diálogo transatlántico que cumple con los objetivos propuestos por los editores y se abre una nueva puerta a investigaciones que permitan ampliar este mapa escritural de la diáspora. Sin duda, resultará muy interesante tanto para investigadores como para apasionados de las letras de Venezuela.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 313-316

Reseña de Francisco Javier Díez de Revenga. Escritores peregrinos entre dos siglos (De Bécquer a Buñuel y Casona). Jaén: Universidad de Jaén, 2024, 418 Págs

FECHA DE ENVÍO 03/11/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 28/11/2025

Ángel Rosauro Moragues
Universidad de Murcia

La reciente publicación de la obra *Escritores peregrinos entre dos siglos (De Bécquer a Buñuel y Casona)*[1] de Francisco Javier Díez de Revenga (Catedrático Emérito de Literatura Española de la Universidad de Murcia) contribuye a actualizar los estudios críticos sobre las obras que algunos autores de las letras hispánicas realizaron desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera del siglo XX. De este modo, la estructura de este libro ayuda a articular las diferentes aportaciones sobre esos autores a través de los dieciocho capítulos (donde cada uno de ellos ofrece información detallada sobre el autor investigado) que conforman la composición.

En primer lugar, se presenta una introducción en la que se plantean los dos grandes objetivos que persigue el estudio realizado. Así, por un lado se pretende volver a adoptar una mirada cercana hacia el pasado para vislumbrar la cosmovisión y los impulsos artísticos que condicionaron las obras de escritores como Bécquer, Salvador Rueda o Luis Buñuel entre otros a través del estudio de su palabra y de la evocación de su pensamiento. Por otro lado, se persigue la tarea de impedir el olvido de autores, composiciones y vivencias que moldearon el espíritu revolucionario y vanguardista vivido en el terreno hispánico entre el siglo XIX y el siglo XX.

Establecido el marco en el que se encuadra esta obra, conviene ahora resaltar las cuestiones más reseñables que subraya cada capítulo. El primer capítulo queda destinado a la revisión de la faceta no tanto lírica, sino narrativa de Gustavo Adolfo Bécquer en *Cartas desde mi celda*. Sobre ella, el investigador apunta la capacidad que muestra el célebre poeta hispalense para alejarse de la estética fantástica y te-

[1] Díez de Revenga, F. J. (2024). *Escritores peregrinos entre dos siglos (de Bécquer a Buñuel y Casona)*. Universidad de Jaén.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

rrorífica de sus *Leyendas* para acercarse a un tono más costumbrista mediante el uso de un narrador testigo. Igualmente, según Díez de Revenga, en estas narraciones se alcanzó una sensación de mayor estremecimiento al plasmar historias con ecos que parten de la vida cotidiana. Posteriormente, se explica que las cartas donde prevalece la incursión de una temática común en torno a la brujería son la sexta, la séptima y la octava. Asimismo, se resalta el estilo conciso de estos relatos, ya que adoptan un estilo directo porque, en realidad, su creación no fue concebida para la composición de un libro, sino para su publicación periódica en el diario *El Contemporáneo* en 1864.

En el segundo capítulo sobre el escritor sevillano Ramón de Campoamor, se reflexiona sobre su capacidad para reafirmar un ideario poético propio e innovador ante una época literaria de constantes cambios estéticos. Según Díez de Revenga, este autor destacaría por su fidelidad en torno al realismo lírico y, aunque esa sencillez lírica acabaría suscitando el desinterés y el desprecio de autores como Unamuno, Ortega y Gasset o Pedro Salinas, lo más destacable de su obra sería la atención que esta recibió por parte de la crítica literaria contemporánea antes de aceptar su actual postergación. El tercer capítulo estudia la figura de Pedro Antonio de Alarcón como uno de los autores que cimentó las bases de la narrativa española decimonónica junto con Galdós, Clarín, Valera y Pereda. En concreto, en este caso se resalta la originalidad de las estructuras novelescas que empleó Alarcón en los relatos breves que componen sus *Historietas nacionales*. Sobre ellas, el Catedrático Emérito señala la relevancia de la raigambre popular de las narraciones que ilustran experiencias y hechos ocurridos a principios del siglo XIX en España (como la Guerra de Independencia) a cuyo testimonio pudo acceder el propio Alarcón.

En el cuarto capítulo, se estudia la presencia de Benito Pérez Galdós en la Región de Murcia a propósito del estreno de su obra teatral *Mariucha*. De esta forma, se señalan certeramente las tres ocasiones en las que el escritor canario visitó la Región. Asimismo, se apuntan sus visitas a la catedral y los santuarios de la Luz y de la Fuensanta, lo cual pudo suceder gracias a la relación que Galdós mantenía con el murciano Fernando Díaz de Mendoza y María Guerrero (matrimonio de actores con el que Galdós mantenía una duradera amistad desde el estreno de *Realidad* en 1892). El quinto capítulo presenta datos verdaderamente reveladores sobre la poesía premodernista de Ricardo Gil (poeta madrileño ligado a Murcia, donde cursó sus estudios), ya que, a pesar de ser un escritor olvidado por el canon literario, su innovadora lírica supuso un adelanto de la estética modernista española. De hecho, según Díez de Revenga, sus versos oscilarían entre un tardío estilo romántico y una incipiente veta simbolista, como se podría apreciar en *La caja de música* (1898). Además, sobre Ricardo Gil también se destaca la influencia que ejerció en composiciones modernistas de otros autores españoles posteriores como Antonio Machado y, sobre todo, Juan Ramón Jiménez.

En el sexto capítulo en torno a la figura de Salvador Rueda se subrayará su vinculación con la ciudad de Murcia a partir de la publicación de su poemario *El clavel murciano* el 30 de abril de 1902 en Murcia. Igualmente, se menciona cómo, en *El Diario de Murcia*, el propio Rueda demostró su aprecio por el fondo paisajístico murciano y las esculturas de Salzillo que procesionan en Murcia. El séptimo capítulo detalla la trayectoria profesional del murciano Fernando Díaz de Mendoza como actor y empresario teatral. Asimismo, se resalta su labor como promotor de novedades interpretativas, lo cual le permitió, tanto a él como a su compañía, trabajar con importantes dramaturgos como José Echegaray o Benito Pérez Galdós en su afán por representar obras clásicas y contemporáneas. En el octavo capítulo, se produce una aproximación hacia la dimensión teatral de Jacinto Benavente. En ella, Díez de Revenga presta especial atención a la obra *Conferencias*, que apareció justo después de que el dramaturgo recibiera el Premio Nobel en 1922. Así, esta composición conformada por reflexiones variadas ("La Moral en el teatro", "Influencia del escritor en la vida moderna", "Psicología del autor dramático"…) surgiría como resultado de las exposiciones orales que Benavente impartió en su viaje por América en 1922.

El noveno capítulo, dedicado a Rubén Darío, medita sobre la trayectoria lírica del vate nicaragüense por las innovaciones modernistas que consiguió aquilatar a partir de las influencias simbolistas y parnasianas. Además, todo ello dará lugar a las reflexiones sobre una de sus últimas obras como fue *Poema del otoño y otros poemas* (1910) donde, según Díez de Revenga, se conjugarían temas como el paso del tiempo mediante un tono hedonista y anacreóntico. En el décimo capítulo, además de explicitar los condicionantes vitales que influyeron en la obra literaria de Pío Baroja, se ofrecen interesantes aportaciones sobre la primera composición (*Vidas sombrías* en 1900) con la que el escritor vasco irrumpió en las letras hispánicas con la crítica positiva de autores como Unamuno o Galdós. Sobre esa obra se destaca principalmente la "narración-situación" con la que Baroja se alejaba tanto de la cuentística decimonónica que apostaba por la primacía del argumento como de la frenética estética que marcó sus posteriores novelas.

El undécimo capítulo ahonda en la trayectoria vital y literaria de Antonio Machado señalando el contexto espacial y personal en el que surgieron importantes obras como *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907) o *Campos de Castilla* (1912). Por otro lado, también se profundiza en las vivencias provincianas del escritor sevillano, la influencia de su viaje a París en 1910 o los poemas (como "En tren" o "Pascua de Resurrección") donde queda patente su eterno amor por Leonor. En el duodécimo capítulo, dedicado a Gabriel Miró, se estudia su obra *Libro de Sigüenza* (1917) por su llamativo carácter heterogéneo, ya que estaría conformado por una gran variedad de textos breves. Igualmente, se abordan los rasgos definitorios de esas composiciones (publicadas en periódicos como *La Vanguardia*, *Diario de Barcelona* o *La*

Publicidad), tales como su vertiente autobiográfica o el dominio de las estructuras expresivas breves de Miró. El decimotercer capítulo ofrece interesantes datos sobre la vinculación lírica mantenida entre Juan Ramón Jiménez y la "joven literatura", tomando como referencia el subtítulo de la revista murciana *Verso y prosa* con el que se hacía referencia a la nueva generación de las vanguardias. En cuanto a ello, se pone de manifiesto la influencia que ejerció la obra *Diario de un poeta recién casado* en otras composiciones como *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca así como las relaciones no siempre fáciles entre el escritor de Moguer y la nueva generación de poetas hispánicos. En el decimocuarto capítulo se detalla fundamentalmente la labor ejercida por el escritor lorquino Eliodoro Puche como traductor de autores como Verlaine y Charles Baudelaire (especialmente como traductor de *Las flores del mal*).

El decimoquinto capítulo ahonda en la figura de José Moreno Villa como uno de los poetas cuyas obras vanguardistas, dejando atrás a una primera etapa modernista, empezaron a surgir de forma paralela a las mejores composiciones de la generación del 27. De este modo, entre las creaciones de Moreno Villa, se destaca la de *Jacinta la Pelirroja* en la que, según Díez de Revenga, se conjuga el contenido autobiográfico con nuevas formas de expresión poética. En el decimosexto capítulo se recogen una serie de aportaciones que reivindican la contribución lírica que realizó el poeta murciano Isidoro Solís (conocido como el autor de *Ofertorio sentimental* de 1919) al modernismo en España, llegando a contar con el reconocimiento de poetas como Juan Ramón Jiménez, a pesar de su temprana muerte en 1918 a los veintinueve años. El decimoséptimo capítulo profundiza en las composiciones del escritor Luis Buñuel que pertenecieron a una primera etapa vanguardista (1922-1923) y que estuvieron influidas por un ligero desdén hacia los ideales estéticos de Ortega y Gasset y hacia la pureza lírica de Juan Ramón Jiménez a la vez que creaciones como "Una traición incalificable" o "Instrumentos" contaban con el influjo de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. En el decimoctavo y último capítulo, Díez de Revenga pondera acertadamente la vinculación que unió al dramaturgo Alejandro Casona con la tradición teatral de Lope de Vega. Sobre ello, se estudia el homenaje que realizó Casona a Lope por el tricentenario de su muerte en 1935, lo cual contribuyó a revelar más datos biográficos sobre el escritor del Siglo de Oro, a promover su incesante recuerdo a través de los siglos y a explicitar la admiración literaria que sentía por él Casona.

En conclusión, *Escritores peregrinos entre dos siglos (De Bécquer a Buñuel y Casona)* de Francisco Javier Díez de Revenga se presenta como uno de los más recientes estudios sobre un abanico muy amplio de autores. Así, tal y como se ha ido mostrando, en él se pueden encontrar revelaciones significativamente reseñables que se recomienda leer para comprender con mayor profundidad el enriquecedor periodo de las letras hispánicas comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX.

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 317-321

Ética del cuidado y novela postcolonial: Dos lecturas con cuidado.

Ethics of Care and the Postcolonial Novel: Two Readings through Care

FECHA DE ENVÍO 16/07/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 28/11/2025

Maurice O'Connor
Universidad de Cádiz

Palabras clave:

Ética del cuidado, 3 Literatura postcolonial, Vulnerabilidad, Lectura crítica

Key words:

Ethics of care, Postcolonial literatura, Vulnerability, Critical reading

Ética del cuidado y novela postcolonial: Dos lecturas con cuidado busca visibilizar formas de violencia estructural o histórica como el colonialismo desde una perspectiva afectiva. La ética del cuidado, en este sentido, implica desplazar el foco desde los marcos abstractos de análisis político o jurídico hacia las experiencias vividas, emocionales y relacionales de quienes han sido afectados por esa violencia. Para este fin, Alonso Breto propone una metodología denominada "lectura con cuidado", término utilizado por la filósofa y psicóloga norteamericana Carol Gilligan (1982). Alonso Breto se apropia de este concepto acuñado por Gilligan y apoya mucho de su argumentario sobre el trabajo de la científica política norteamericana, Joan Tronto, cuyos los libros y artículos científicos representan el eje central de su perspectiva crítica sobre la ética del cuidado. Aquí, Alonso Breto explora la intersección entre la ética del cuidado y la literatura postcolonial en lengua inglesa.

Esta metodología se ejemplifica mediante el análisis de dos novelas postcoloniales: *The Story of a Brief Marriage* (2016) de Anuk Arudpragasam, esrilanqués y de a la minoría tamil, y *Your Heart is a Muscle the Size of a Fist* (2016) de Sunil Yapa, escritor norteamericano, pero de padre esrilanqués. Alonso Breto parte de la

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

idea de que la ética del cuidado se basa en la comprensión del mundo como una red de relaciones y responsabilidades hacia los demás, y analiza cómo este enfoque puede aplicarse a una literatura postcolonial. El estudio busca mostrar cómo ambas perspectivas de la ética del cuidado y estudios postcoloniales pueden complementarse y enriquecerse mutuamente, especialmente en la lectura de textos literarios que abordan la complejidad de las relaciones humanas. La obra cubre un vacío en la investigación al conectar explícitamente la ética del cuidado con la literatura postcolonial, proponiendo una lectura crítica que atiende tanto a la vulnerabilidad como a la agencia de los sujetos subalternos. Aunque estos dos enfoques se pueden considerar antitéticos, la autora argumenta que se complementan productivamente Sus temas principales son la definición y evolución de la ética del cuidado como teoría relacional y política, y cómo la ética del cuidado puede aportar nuevas perspectivas a los estudios postcoloniales y viceversa.

El capítulo 1, "La ética del cuidado en doce epígrafes", presenta una introducción teórica y panorámica sobre la ética del cuidado, estructurada en doce epígrafes que abordan sus fundamentos, evolución y conexiones con los estudios postcoloniales. A destacar son: la dimensión relacional del cuidado, la vulnerabilidad y dependencia, la agencialidad y responsabilidad y la ética del cuidado frente a la ética de la justicia. Parte de una definición de la ética del cuidado como una perspectiva que concibe el mundo como una red de relaciones, donde surge una responsabilidad hacia los otros y el compromiso se entiende como acción de ayuda. Tronto (1990/1993/ 2013/2015) ayudan a Alonso Breto a definir el cuidado como todas aquellas actividades que realizamos para mantener, continuar y reparar nuestro mundo, de modo que podamos vivir en él lo mejor posible.

El capítulo 2, "Literatura y cuidado", explora la relación entre la ética del cuidado y la literatura, y argumenta la pertinencia de aplicar la ética del cuidado a la literatura postcolonial y reflexiona sobre cómo la literatura puede narrar y problematizar las dinámicas del cuidado, la vulnerabilidad y la reparación. Éste puede ser un espacio privilegiado para observar, narrar y reflexionar sobre las dinámicas del cuidado ya que da voz a subjetividades y experiencias históricamente silenciadas o marginadas por el colonialismo. El texto subraya que la literatura postcolonial no solo representa relaciones de poder y conflicto, sino también formas de ayuda, solidaridad y reconstrucción de vínculos. Esto se alinea con aquellos principios de la ética del cuidado que atienda tanto a las dimensiones éticas como políticas de los relatos y, a la vez, sensibles a las particularidades y contextos de los personajes y comunidades representadas. El capítulo prepara el terreno para los análisis literarios concretos, mostrando cómo la ética del cuidado puede ser una herramienta teórica y metodológica útil para leer y comprender la literatura postcolonial desde una perspectiva relacional y reparadora.

El capítulo 3, "Cuidado y protesta social", analiza *Your Heart Is a Muscle the Size of a Fist* y explora cómo la novela, ambientada durante las protestas de la cumbre de la OMC en Seattle en 1999, se convierte en un espacio narrativo donde la ética del cuidado se entrelaza con la acción colectiva y la protesta social. Alonso Breto revela una dimensión relacional y afectiva de la acción política que suele pasar desapercibida en los enfoques centrados únicamente en la justicia o el antagonismo. Su lectura con cuidado, en este sentido, permite comprender la protesta como un espacio donde la vulnerabilidad, la solidaridad y la responsabilidad mutua se convierten en motores de transformación social.

En el capítulo 4, la autora analiza cómo *The Story of a Brief Marriage*, ambientada en el contexto de la guerra civil de Sri Lanka, explora la ética del cuidado en situaciones extremas de violencia, desarraigo y vulnerabilidad absoluta. El análisis destaca cómo, en un entorno donde la vida y la muerte se confunden y el futuro es incierto, los actos de cuidado, como lavar el cuerpo de un ser querido, compartir comida, u ofrecer compañía, se convierten en formas de resistencia y afirmación de la humanidad.

El libro se sitúa en una intersección poco transitada: la ética del cuidado y la literatura postcolonial. El principal acierto de la obra radica en identificar y explorar la posibilidad de una lectura literaria que se fundamente en la ética del cuidado, entendida esta como una ética relacional, sensible a la vulnerabilidad y a la particularidad de los sujetos y contextos. Esta perspectiva se aleja de los modelos universalistas y abstractos de la ética de la justicia, proponiendo en su lugar una aproximación empática. Alonso Breto destaca cómo la ética del cuidado, lejos de ser una ética exclusivamente privada o femenina, debe ser pensada en términos políticos y colectivos. Esta ampliación resulta especialmente pertinente en el ámbito postcolonial, donde las relaciones de poder, dominación y resistencia se inscriben en cuerpos, territorios y memorias históricas marcadas por la violencia y la desigualdad. A través de Puig de la Bellacasa (2017), Alonso Breto sitúa una "promiscuidad del cuidado" como una apertura radical a nuevas formas, sujetos y espacios de cuidado. En el contexto filosófico y ético, el término "promiscuidad" se utiliza de manera metafórica para referirse a la apertura y la falta de límites estrictos entre categorías o esferas que tradicionalmente se han mantenido separadas. Lejos de limitarse al ámbito privado o familiar, el cuidado promiscuo se extiende a lo político, lo social y lo global, desbordando fronteras y jerarquías tradicionales. Esta perspectiva invita a pensar el cuidado como una práctica inclusiva y transformadora, capaz de desafiar estructuras de poder y exclusión. Así, la promiscuidad del cuidado se convierte en una herramienta ética y crítica fundamental en contextos postcoloniales.

Uno de los aportes más innovadores del libro es la propuesta metodológica que se caracteriza por una atención minuciosa a las voces, silencios y matices de las obras literarias. Esto implica una disposición ética: leer no solo para comprender o analizar, sino para acompañar, sostener y, en cierta medida, reparar las heridas que atraviesan los textos y sus personajes. El libro se alinea con las propuestas teóricas de quienes insisten en la dimensión pública y colectiva del cuidado y su potencial transformador. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto esta metodología puede ser generalizable o si corre el riesgo de volverse excesivamente subjetiva. Si bien la atención al contexto y a la particularidad es una fortaleza, también puede derivar en una cierta indeterminación metodológica, donde los criterios de validez y rigor se diluyen en la apelación a la empatía o la sensibilidad del lector. El desafío, entonces, consiste en articular una lectura con cuidado que no renuncie a la exigencia crítica ni a la distancia analítica necesaria para evitar la identificación acrítica con los personajes o las situaciones narradas. También, el texto podría profundizar más en los riesgos de una "promiscuidad del cuidado" que, al universalizar la experiencia de la vulnerabilidad, corre el peligro de homogeneizar las diferencias históricas y culturales que atraviesan los contextos postcoloniales. Es decir, el cuidado no puede ser pensado como una categoría neutra o despolitizada, sino que debe ser interrogado en función de las relaciones de poder que lo configuran y de las resistencias que genera.

Los estudios postcoloniales, es cierto, suelen privilegiar el análisis de las dinámicas macroestructurales como el colonialismo, el racismo, o la globalización, lo que puede dejar en segundo plano las dimensiones afectivas, cotidianas y relacionales de la experiencia postcolonial. Alonso Breto logra sortear esta dicotomía al mostrar cómo el cuidado puede ser pensado no solo como una respuesta individual a la vulnerabilidad, sino como una práctica política capaz de subvertir las lógicas coloniales de deshumanización y explotación. El libro, en este sentido, representa una aportación innovadora al cruce entre ética y estudios literarios postcoloniales. Al aplicar la ética del cuidado a la interpretación de obras literarias, el libro amplía el horizonte crítico habitual de la teoría postcolonial, desplazando el foco desde las estructuras macro de dominación hacia las dinámicas micro de relación y vulnerabilidad. Su propuesta de leer desde el cuidado abre nuevas vías interpretativas para comprender la complejidad de las relaciones humanas en contextos marcados por la desigualdad y la herida colonial. Su notable claridad expositiva y una estructura argumentativa bien delineada permite que conceptos complejos, como el de cuidado ético o subalternidad, sean accesibles incluso para lectoras y lectores no especializados. En su aplicación de la lectura con cuidado, Alonso Breto demuestra cómo la ética del cuidado permite iluminar aspectos de la experiencia postcolonial que suelen pasar desapercibidos:

la fragilidad de los cuerpos, la importancia de los gestos mínimos de solidaridad, la persistencia del dolor y la esperanza en contextos de violencia extrema.

Bibliografía

Alonso Breto. (2023). Isabel. *Ética del cuidado y novela postcolonial: Dos lecturas con cuidado*. Palma de Mallorca: Edicions Universitat de les Illes Balears.

Arudpragasam. Aunk. (2016). *The Story of a Brief Marriage.* New York, Granta.

Gilliagan, Carol. (1982). *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge Mass, Harvard University Press.

Puig de la Bellacasa, María. (2017). *Matters of Care: Spectulative Ethics in More Than Human Worlds*. Minnesota, University of Minnesota Press.

Tronto, Joan. C., & Fisher, B. (1990). Toward a feminist theory of caring. In E. K. Abel & M. K. Nelson (Eds.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives* (pp. 35-62). New York, State University of New York Press.

– (1993). Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care. New York, Routledge.

– (2015). Who Cares? How to Reshape A Democratic Politics. Itaca and London,[1] Cornell University Press.

Yapa, Sunil. (2016). Your Heart is a Muscle the Size of a Fist. New York, Lee Boudreaux Books.

[1] Funding for the research for this paper was provided by "Aquatic Imaginaries: Recharting Indoceanic and Atlantic Literary Productions." INDAOC Ref. PID2022-141118NB-I00

MONTEAGVDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 323-326

El derecho a lo nuevo: otra lectura de la modernidad en la literatura española (1613-1927)[1]

FECHA DE ENVÍO 00/00/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 00/00/2025

Sabina Reyes de las Casas
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La monografía de la investigadora Ana Davis *El derecho a lo nuevo: otra lectura de la modernidad en la literatura española (1613-1927)* recoge los resultados de un profundo análisis sobre cómo evoluciona "el derecho propio a lo nuevo de la modernidad entendida desde su acepción de larga duración según la crítica especializada en vanguardia europea" (14), a partir de los presupuestos metodológicos de la "sociología archivística" que define la propia autora (25). Su investigación se centra en el ámbito hispánico por diferentes razones que son convenientemente argumentadas en la introducción del trabajo (13). Además, abarca un periodo histórico-estético amplio de poco más de tres siglos, ya que arranca con la polémica gongorina y se extiende hasta la recepción favorable de Góngora y su canonización por parte de la Cultura del 27.

El volumen se encuentra dividido en cuatro grandes bloques de contenido. Cuenta también con una completa introducción que presenta el marco teórico utilizado y los objetivos de la investigación e incluye un epílogo que sintetiza las principales aportaciones del estudio. Asimismo, destaca la variedad de archivos que han sido consultados para llevar a cabo la revisión historiográfica de la literatura española del primer cuarto del siglo XX de cara a la delimitación del término "ultraísmo" en el seno de las vanguardias primigenias. Por último, la amplia bibliografía recogida al final del volumen refleja también el meticuloso trabajo de revisión teórica realizado por la autora y resulta de gran utilidad para cualquier estudioso de la vanguardia.

[1] Davis, Ana. *El derecho a lo nuevo: otra lectura de la modernidad en la literatura española (1613-1927).* Murcia: Editum, 2025, 260 págs.

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

En el primer capítulo ("La historia de la literatura como secularización. El hechizo de lo nuevo", 27-52), se profundiza en las contradicciones del término "modernidad" a través de las definiciones otorgadas por la crítica en los siglos XIX y XX para abordarla finalmente en este estudio "como un concepto occidental de dos acepciones antitéticas" (34). De hecho, la autora considera que en el terreno artístico conviven estas dos modernidades desde el siglo XIX (36). Además, se propone una definición de la "secularización" (44) y se plantean sus implicaciones en el proceso artístico y, particularmente, en la evolución literaria moderna. Por último, siguiendo a Jauss, se aborda la definición de "lo nuevo" no solo como categoría estética, sino también histórica e ideológica.

A lo largo del segundo capítulo (titulado "La novedad es hija del tiempo: antiguos y modernos en la querella gongorina", 53-91), la autora plantea una equiparación de la polémica gongorina con la querella entre antiguos y modernos, pues ambas abordan de una forma relativamente similar las innovaciones del lenguaje poético y la cuestión de la repetición de la novedad (76). Además, considera que "la querella gongorina es anterior a la francesa porque la polémica constituyó una proyección explícita de ese primer estadio de modernidad que, además, incluye el debate sobre el latín y las lenguas romances" (62). En este sentido, tiene en cuenta a la crítica especializada precedente y analiza cómo se proyectó el derecho a lo nuevo en la polémica en relación con la "desfamiliaridad de lo real" (70) y la recepción del texto literario. Así, la autora concluye que los defensores de Góngora son "los más reticentes a las novedades" (72), mientras que son realmente los detractores de las *Soledades*, como Jáuregui, quienes reconocen la modernidad gongorina, aunque la consideren algo negativo (77).

El tercer capítulo lleva por título "Lo nuevo como plusvalía: las vanguardias primigenias" (93-165). En él se aborda "el cambio en el horizonte de expectativas de Góngora en el siglo XX" (p. 94) y se lleva a cabo una revisión bibliográfica del término "vanguardia" (95) que tiene en cuenta la relación arte/vida en cada ismo, la incorporación del público receptor como partícipe de la obra (128-129) y la "autonomía interna" del objeto artístico (131). Además, se plantea que las vanguardias primigenias no solo reivindicaron el derecho a lo nuevo como "valor añadido" en el plano estético (138), sino también "el derecho a lo fugaz". Por tanto, la efímera vigencia y la autoaniquilación de los ultraísmos son leídas por la autora como formas de resistencia a la institucionalización (147). Por último, hay espacio en este capítulo también para abordar la compleja relación entre vanguardia y nacionalismo, ya que la autora se ocupa del fenómeno anglosajón y también anota algunas claves de interpretación de la vanguardia catalana y su particular concepción del derecho a lo nuevo como derecho a *lo propio* (153).

En el último capítulo, "Del derecho a lo nuevo al reclamo por lo fugaz. Los ultraísmos y la Cultura del 27" (167-237), se estudia en conjunto el derecho a lo nuevo en los ultraísmos y la Cultura del 27 y se establecen las diferencias más evidentes entre ambos movimientos (223). A pesar del gran número de manifiestos y proclamas consultados por la autora para desarrollar su cronología del ultraísmo peninsular, el objetivo de la comparación no es cuestionar el canon o rescatar los textos periféricos, sino contraponer los impulsos renovadores de ambas manifestaciones de vanguardia. Su análisis revela que a partir de 1927 se plantea "un retorno al orden" (234) que se había iniciado ya en el ámbito peninsular con *Horizonte* (1922-1923) (197). Así, frente a la reivindicación de lo fugaz que plantearon las vanguardias primigenias (175), el surrealismo y los movimientos posteriores retoman el derecho a lo nuevo como signo distintivo de su modernidad (237). Por todo ello, siguiendo a Luciana del Gizzo (2023), la autora plantea la autoconciencia histórica del ultraísmo, defiende su condición vanguardista y reivindica su desaparición como un éxito del movimiento (225).

En síntesis, el trabajo de Ana Davis ofrece una lectura novedosa de la forma de legitimar el derecho a lo nuevo en la literatura hispánica peninsular. Sin duda, la combinación de los presupuestos teóricos de la teoría de la recepción de Jauss (1976) y la literatura mundial de Moretti (2000) con el estudio riguroso de las fuentes primarias (particularmente paratextos, prólogos, manifiestos y otros textos no independientes) enriquece y complementa la crítica literaria ya existente sobre los ismos. En este sentido, la propuesta metodológica de la "sociología archivística de la literatura" resulta especialmente significativa, ya que se pone de manifiesto la relevancia que tiene para la historiografía de la literatura el estudio del archivo y, particularmente, de aquellos textos que no fueron publicados de forma autónoma. Quizás el aporte más relevante sea el análisis conjunto de los ultraísmos y la Cultura del 27 en su forma de concebir el derecho a lo nuevo, ya que este revela las diferentes estrategias de legitimación de la novedad y las contradicciones de la modernidad. Además, su revisión sistemática de epistolarios y revistas le permite delimitar el término "ultraísmo". Así, la aplicación simultánea de una perspectiva sincrónica y otra diacrónica posibilita la comprensión del alcance y la significación de la no inclusión en el canon de lo Ultra en el marco de las vanguardias primigenias. En definitiva, la autora pone de manifiesto la necesidad de comprender la evolución literaria como larga duración, al tiempo que construye una obra de referencia que ofrece un marco sólido a partir del cual abordar los estudios sobre la vanguardia y prepararse para identificar nuevas estrategias de legitimación dentro de la literatura. Por ello, quedamos a la espera de que en futuras investigaciones se amplíe esta lectura de la vanguardia en los distintos subsistemas latinoamericanos y también a través de las voces de aquellas escritoras

femeninas que, como la propia investigadora apunta, quizás reivindicaron también su derecho a lo nuevo, a lo fugaz o a lo propio, pero han sido marginadas hasta ahora por la crítica especializada.

MONTEAGUDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 327-332

Reseña de Andermann, Jens; Giorgi, Gabriel y Saramago, Victoria, eds. Handbook of Latin American Environmental Aesthetics. Berlín/Boston: De Gruyter, 2023, 493 págs.

FECHA DE ENVÍO 12/02/2025
FECHA DE ACEPTACIÓN 01/03/2025

Sergio I. Rosas-Romero
Universidad de Salamanca

Resulta bastante habitual que, una vez avanzada la carrera académica, los jóvenes profesores que hacen parte de las Humanidades recurran a los manuales de su área de estudio (literatura, arte, música, etc.) para encontrar orden en el caos. En el caso de las Filologías o de los Estudios Literarios, que es el campo que mejor conozco, los manuales sirven como brújulas y puntos de partida para abordar asuntos gigantescos: qué es el romanticismo, cómo se ha trabajado académicamente a sor Juana Inés de la Cruz o qué diferencia al realismo mágico de lo real maravilloso, entre muchas otras cuestiones. En ese sentido, el manual es un ejercicio de condensación y de guía que sigue siendo efectivo, aunque a veces se quede un tanto anticuado o en algunos casos peque de reduccionista.

No es el caso del libro que nos atañe a continuación. El *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*, editado por los profesores Jens Andermann, Gabriel Giorgi y Victoria Saramago, no es un repositorio de resúmenes o una guía para orientar la estructura de una clase o asignatura. Este libro, más que un manual, es un artefacto de conocimiento que busca, sobre todo, problematizar y politizar los conceptos o campos de estudio más importantes de las Humanidades Ambientales de nuestro presente. Dicha tarea está en manos de estos tres profesores (podríamos decir incluso, intelectuales), reconocidos sobre todo por sus propuestas críticas en torno a la idea del paisaje y el trance en las artes latinoamericanas (Andermann, 2018), las figuras animales desde el lente de la biopolítica en la cultura latinoamericana

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

(Giorgi, 2014) y los ecosistemas ficcionales y su relación con el desarrollo y la crisis ambiental (Saramago, 2020), entre muchos otros intereses y publicaciones.

Desde su título, este libro establece una postura crítica pues reconoce que el término de las "Humanidades Ambientales" se queda corto para los asuntos que estos aportes buscan iluminar, y por ello sus tres autores han optado por un nombre mucho más acertado: Estéticas Ambientales Latinoamericanas. Como bien explican en la "Introduction" de este libro de casi 500 páginas y con las contribuciones de cerca de 30 colaboradores , las tres partes del nombre guardan una razón de ser muy bien pensada y que denota la intención última de este *Handbook*, dividido en dos grandes apartados: el primero, "Itineraries" ("Itinerarios"), se compone de tres capítulos que revisan críticamente campos del conocimiento relevantes para las estéticas ambientales (la ecocrítica, el extractivismo y el multinaturalismo) y el segundo, "Keywords" ("Palabras clave"), que reúne términos de suma importancia (agricultura, no-humano, paisaje, territorio, toxicidad, etc.) para cualquier estudio que quiera ahondar en las relaciones del arte, la estética y la ecología en el sentido amplio de la palabra. Antes de entrar en estos dos apartados vale la pena revisar los tres términos que componen el título del libro, pues las reflexiones en torno a ellos atraviesan transversalmente todos sus textos, al tiempo que buscan dinamizar las investigaciones contemporáneas al respecto.

La cuestión de la estética no es baladí. Como bien apuntan Andermann, Giorgi y Saramago, la estética, más allá de considerarse como un campo de estudio centrado exclusivamente en las características intrínsecas del objeto de arte, puede reconsiderarse como un "campo precario de encuentro o incluso 'simpoesis' (en palabras de Donna Haraway), entre los diversos seres existentes comprometidos con imaginar y confeccionar un 'devenir-con' compartido"[1] (4). En ese sentido, el *Handbook* revela dos de sus principales objetivos a partir de la tarea de repensar la estética ambiental: 1) articular las principales coordenadas de trabajo en la estética ambiental y 2) reconfigurar el *sensorium* que nos permite "imaginar, percibir, narrar y pensar el paso de lo global a lo planetario"[2] (4) por medio de la renovación de la estética gracias a los aportes del posthumanismo y el espíritu vanguardista.

De igual manera, la cuestión de lo *ambiental* se aborda a partir de una noción muy amplia e interrelacionada de la ecología, en el sentido de que tanto humanos como no-humanos hacemos parte de una vasta red de conexiones permeadas por el Antropoceno o el Capitaloceno. Lo *ambiental* no se reduciría a la crisis climática, por ejemplo, sino a las posibilidades de resistencia y de especulación con las que

[1] Todas las traducciones son propias. En el original: precarious field of encounter, or even of "sympoiesis" (in Donna Haraway's expression), between diverse existents engaged in imagining and in crafting a shared "becoming-with".

[2] En el original: imagine, perceive, narrate and think the passage from the global to the planetary.

contamos para reimaginar formas de relacionarnos con lo extra-humano, algo de lo que se han encargado muchos de los grandes pensadores de los últimos 20 años (Haraway, Latour, Strenges, Viveiros de Castro, etc.) y que también nos obliga a revisitar las cosmogonías y pensamiento de intelectuales o activistas indígenas, afro y raizales del Aby Ayala. Tal como los autores afirman al parafrasear a David Farrier hablando sobre el poeta irlandés Seamus Heany, "una estética del Antropoceno debe abrir y habitar la grieta entre lo que va a pasar y lo que sea que deseemos que pase"[3] (5).

Por último, la cuestión de lo "latinoamericano" podría parecer a priori una contradicción. Los autores reconocen que tanto artistas como intelectuales están insertos en un debate planetario que nos hace repensarnos como especie y como fuerza geológica, por lo que no tendría mucho sentido volver a reducir el enfoque y pasar de la Tierra a un territorio hiper delimitado en la selva amazónica boliviana, por ejemplo. Sin embargo, y tal como se puede comprobar a lo largo de todo el libro y sus diferentes contribuciones, lo planetario necesita de una perspectiva local que problematice tanto los territorios como los lugares de enunciación. Las genealogías y el origen de las obras de arte siguen siendo importantes de considerar en el siglo XXI si queremos "pensar críticamente sobre y con ellas"[4] (7).

Asuntos como la heteronomía latinoamericana, las perspectivas decoloniales, la compleja relación entre el desarrollo del modelo global-capitalista y el extractivismo en América Latina, las cosmogonías indígenas y la ancestralidad de muchos otros pueblos no-europeos, todo eso hace que sea necesario, incluso urgente, que las Estéticas Ambientales se piensen, también, desde América Latina como problema. Tal como afirma Giorgi en un artículo de reciente aparición en el que reflexiona sobre los tiempos-otros que aparecen en las formas artísticas latinoamericanas:

> América Latina ha sido el gran laboratorio colo-nial y extractivo de la modernidad; cualquier disputa sobre la matriz colonial del denomi-nado "Antropoceno" sitúa la inscripción brutal de América Latina en las rutas globales de la extracción como condición sobre la que se gesta la nueva era geológica. La pregunta por el tiempo formulada desde América Latina es inseparable de la pregunta por los mundos hechos y deshechos desde la extracción. (Giorgi, 2025: 106)

Es desde ese lugar concreto de lo latinoamericano que este *Handbook* se ha elaborado. Por eso, en su primera parte, "Itineraries", nos encontramos con tres reflexiones transdisciplinares sumamente provechosas. La primera de ellas es la de Laura Barbas-Rhoden y su capítulo "Ecocriticism", que sitúa las principales líneas

[3] En el original: An aesthetics of and in the Anthropocene [...] must open up and inhabit "the rift between what is going to happen and whatever we wish to happen.
[4] En el original: remains a critical part of thinking about and thinking with them.

de fuga que ha tenido un campo de estudio gestado desde la esfera anglosajona pero que demanda una perspectiva latinoamericana. Le siguen los otros dos capítulos de Carolyn Fornoff ("Extractivism") y Mark Anderson ("Multinaturalism/Nonhuman Representation") que centran su atención en cómo el extractivismo ha dejado de ser, hace ya mucho tiempo, una mera actividad minero/económica para convertirse en un sistema político/cultural, y cómo las presencias no-humanas están revolucionando la manera en que entendemos la agencia y las diferencias entre sujetos/objetos en nuestras representaciones artísticas.

Lamentablemente, y por falta de espacio, no puedo resumir acá cada uno de los capítulos de la segunda parte, "Keywords", pues llegan a casi 20 y cada uno tiene una original y útil propuesta sobre cómo abordar cada uno de estos términos, una motivación y fuente de conocimiento fundamental si las/os lectoras/es necesitan de una bibliografía reciente, crítica y muy completa sobre cada tema o si quieren afinar la mirada crítica a partir de unas muy sugerentes reflexiones sobre cada concepto en el marco de las Estéticas Ambientales Latinoamericanas.

Para no dejar de lado la mención que merecen cada uno de estos términos y autores, quiero hacer un ejercicio de imaginación que ilustra la manera en que este *Handbook* puede ser usado. Imaginemos que soy un investigador en literatura latinoamericana y quiero escribir un artículo sobre *Distancia de rescate* (2014), esa fabulosa novela corta de Samanta Schweblin. Como en la novela, situada en una zona rural argentina que sufre la contaminación derivada de los tóxicos usados en los campos de soja, hay presentes mutaciones, monstruos, campos y animales contaminados, maternidades al límite y tensiones entre lo rural y lo urbano, una buena manera de comenzar a trabajar el texto sería acercarme al *Handbook* y leer los capítulos "Animal" (Ximena Briceño); "Climate" (Dana Khromov); "Contagion" (Carolina Sá Carvalho); "Feminisms" (Cynthia Francica); "Infraestructure" (Adriana Michele Campos Johnson); "Land/Body" (Ricardo Duarte Filho); "Monoculture" (Sebastián Figueroa); "Plant" (Lesley Wylie) y obviamente "Toxicity" (Gisela Heffes).

También puede que a lo largo de mi investigación me interese por las novelas del siglo XXI que revisitan el atribulado siglo XIX, como es el caso de *Peregrino transparente* (2023) de Juan Cárdenas, donde el periplo de la comisión corográfica en la joven república colombiana nos lleva tras los pasos de un acuarelista inglés y un misterioso pintor de iglesias indígena. En esta novela asistimos a violencias racistas y extractivistas, problematización de las identidades nacionales y una muy astuta crítica al lugar del indígena dentro de los imaginarios nacionales de América Latina, sobre todo a partir de la idea de paisaje. Esas relaciones entre tierra, trabajo e identidad puede que también me lleven a leer ese curioso e inacabable artefacto literario que es *La compañía* (2019) de Verónica Gerber Bicecci, donde una relectura de "El

huésped" de Amparo Dávila se ve asaltada por la historia de un pueblo afectado por la presencia/ausencia de una compañía minera. En ambos casos sería fundamental que revisara los capítulos de "Indigeneity" (Jamille Pinheiro Dias); "Labor" (Michel Nieva); "Landscape" (Gabriel Rudas Burgos); "Matter" (Héctor Hoyos); "Mining" (Orlando Bentancor); "Geology" (Jorge Quintana Navarrete); "Oil" (Victoria Saramago); "Race" (Ignacio Aguiló); "Resilience" (Matías Ayala Munita); "Strata" (Gabriel Giorgi) y "Trance" (Jens Andermann).

Finalmente, puede que en algún momento de mi investigación sea necesario, como suele ocurrir, volver a los clásicos, y quiera revisitar el *Facundo* de Sarmiento o *La vorágine* de Rivera, donde no solamente hay conflictos políticos e identitarios en cada una de sus páginas, sino la presencia polimórfica de ecosistemas enteros como la pampa o la selva. Resultaría de mucha ayuda acudir a los capítulos restantes: "Desert" (Javier Uriarte); "Extinction" (Valeria de los Ríos); "Forest" (Catalina Arango-Correa) y "Water" (Lisa Blackmore).

Este *Handbook* cierra, además, con una sugerente y muy nutrida conversación entre Andermann y Giorgi con la profesora Mary Louise Pratt ("Planetarity as Radical Heterogeneity: A Conversation with Mary Louise Pratt") en el que la reconocida académica insiste en afinar nuestro pensamiento para que podamos pasar de lo global a lo planetario, lo que no sería otra cosa que una reconfiguración de nuestras sensibilidades para que podamos afrontar los desafíos ambientales de nuestro tiempo a la vez que imaginamos otras formas de vida.

Esto último es una tarea que este *Handbook* nos obliga a afrontar, pero no nos deja solos con ello: podemos estar seguros de que no hay mejor compañía para pensar juntos (con y desde Latinoamérica y sus estéticas ambientales) que este libro y la miríada de autores e investigadores de comprobada calidad que ha reunido entre sus páginas. En pocas palabras, estamos ante un libro que nos va a acompañar a pensar planetariamente esta crisis y sus representaciones artísticas durante muchos años por delante.

Bibliografía

Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance: Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas Comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Giorgi, Gabriel (2025). "Narración y estrato: laboratorios narrativos del presente. En torno a 'La compañía' de Verónica Gerber Bicecci". *Perífrasis. Revista De*

Literatura, Teoría y Crítica, 16, 34, 104-121. https://doi.org/10.25025/perifrasis202516.34.06.

Saramago, Victoria (2020). *Fictional Environments. Mimesis, Deforestation, and Development in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.

MONTEAGUDO 3.ª Época – N.º 31. 2026 – Págs. 333-335

Soñar otros futuros

Dreaming other futures

FECHA DE ENVÍO 19/02/2026
FECHA DE ACEPTACIÓN 20/02/26

Guillermo Ruiz Plaza
Escritor, Premio Nacional de Literatura de Bolivia

Reseña de Montoya Juárez, J. y N. Moraes Mena (eds.). *Literatura y Antropoceno. Imaginarios ecosociales en España y América Latina en el siglo XXI.* Granada: Comares, *2025.*

Literatura y Antropoceno. Imaginarios ecosociales en España y América Latina en el siglo XXI, volumen editado por Jesús Montoya Juárez y Natalia Moraes Mena (Granada, Comares Literatura, 2025), reúne diez trabajos que piensan la literatura y las artes contemporáneas desde una conciencia aguda de la crisis planetaria. No se trata, sin embargo, de un libro que busque fijar diagnósticos unívocos ni de una colección militante en sentido estrecho. Su apuesta es más compleja y, a la vez, más sugerente: explorar cómo la imaginación estética responde a un mundo dañado, cómo ensaya lenguajes, formas y perspectivas capaces de interrogar el presente sin clausurar el porvenir.

La introducción de Jesús Montoya Juárez establece con precisión este marco. El llamado Antropoceno aparece aquí no como una etiqueta pacífica, sino como un término incómodo, discutido, cuya productividad reside precisamente en su carácter conflictivo. Antes que una nueva era geológica, sería un acontecimiento de alcance global que obliga a repensar la relación entre humanidad, técnica, economía y naturaleza. En torno a este horizonte –y a nociones afines como Capitaloceno, Chthuluceno, Plantationoceno, etc.– se han ido articulando diversas narrativas culturales. La literatura participa activamente de ese giro: amplía los límites del realismo, se sirve

Las obras se publican en la edición electrónica de la revista bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España.

de lo especulativo, lo distópico o lo imaginativo, y formula preguntas que afectan al futuro común. Desde este punto de partida, el volumen propone leer la creación contemporánea no solo como reflejo, sino como laboratorio crítico.

Los artículos desarrollan este programa desde enfoques plurales. Giuseppe Gatti Riccardi, al analizar *La subversión de la lluvia* de Martín Lasalt, muestra cómo esta ficción uruguaya contemporánea convierte el conflicto ambiental en núcleo narrativo: el monopolio del agua, la conversión de los recursos en mercancía y la emergencia de una subjetividad disidente articulan una denuncia de las lógicas económicas que rigen el territorio y la vida social.

Asimismo, Teresa Gómez Trueba se detiene en las formas de representación del espacio, esta vez a través de los mapas digitales. En "Siempre nos quedará Google Earth", la tecnología aparece como un dispositivo que promete conocimiento total y produce, paradójicamente, una sustracción de lo material. El diálogo con Borges –el mapa que coincide con el imperio– permite pensar esta pulsión totalizadora y, a la vez, introducir una nota de optimismo crítico: quizá la proliferación de estos discursos esté devolviendo a la naturaleza una centralidad simbólica que nunca tuvo.

El teatro ocupa un lugar destacado en el volumen. Allison MacKey analiza obras de jóvenes dramaturgas uruguayas desde la noción de un realismo crítico atento a la hibridez formal y al potencial del lenguaje. La escena se convierte en un espacio para cuestionar la supuesta inevitabilidad de las estructuras económicas dominantes y para desmontar la lógica sacrificial que opone progreso y medio ambiente como si se tratara de una elección forzosa.

Desde una perspectiva sociológica, Andrés Pedreño Cánovas propone una lectura de la obra de Rafael Chirbes a partir de la teoría del campo literario de Pierre Bourdieu. El paisaje mediterráneo aparece atravesado por el capitalismo, revelando la íntima conexión entre acumulación de riqueza y degradación ambiental.

Sergio Rosas-Romero se acerca a *El diablo de las provincias*, de Juan Cárdenas, como quien descifra una fábula oscura sobre la agricultura industrial. El monocultivo aparece allí como una fuerza invasiva: una plaga que anula el tiempo, borra la memoria y ejerce una violencia silenciosa sobre quienes se atreven a resistir. La novela, leída así, nos empuja a mirar de nuevo aquello que consumimos y las formas en que cultivamos la tierra, revelando el costo humano y simbólico de ese modelo.

Por su parte, Manuel Santana Hernández se interna en la narrativa más reciente de Edmundo Paz Soldán para explorar los imaginarios tecnoespiritualistas del fin del mundo. Su lectura muestra cómo el legado del realismo mágico vuelve a activarse desde las promesas y amenazas de la (bio)tecnología, dando lugar a un giro tecno-mágico donde la ficción especulativa se convierte en una forma de resistencia frente a la homogeneización global.

Uno de los momentos más incisivos del volumen lo ofrece el artículo de Carmen Morán Rodríguez: «El último que queme *Las Meninas*. Figuraciones del fin del arte en la literatura española actual». A partir de una reflexión sobre la destrucción de las obras –desde la iconoclasia hasta la eliminación deliberada por parte de los propios artistas–, lee las recientes acciones ecologistas contra obras de arte emblemáticas como el síntoma más visible de un vínculo ancestral entre creación y destrucción. El arte –sugiere– se revela, así, como un medio privilegiado para canalizar los temores apocalípticos de nuestro tiempo, allí donde la amenaza no solo afecta a la naturaleza, sino también a las formas mismas de representación.

El libro se cierra con un breve ensayo de Jorge Carrión dedicado a la nueva narrativa de las voces no humanas. Plantas, animales, minerales y algoritmos emergen como agentes estéticos y éticos que desplazan el centro humano y obligan a repensar la noción de agencia, responsabilidad y convivencia. Este gesto final condensa una de las intuiciones más fértiles del volumen: la necesidad de aprender a escuchar otras formas de existencia.

En conjunto, *Literatura y Antropoceno. Imaginarios ecosociales en España y América Latina en el siglo XXI* destaca por la amplitud de su corpus y por la coherencia de su propuesta. El libro dialoga con novelas, cuentos, teatro experimental, ecopoesía, artes plásticas, bioarte y ensayos híbridos, y lo hace atendiendo tanto a autores españoles como hispanoamericanos, en un constante cruce transatlántico. Aunque se trate de estudios académicos, los textos mantienen una claridad y una vocación ensayística que los hace accesibles a cualquier lector interesado en las relaciones entre cultura y crisis ambiental.

Pero quizá su mayor valor resida en que estos trabajos no se conforman con denunciar. Al igual que las obras que analizan, se atreven a imaginar otras formas de habitar el presente, a ensayar lenguajes y perspectivas desde las cuales pensar lo común. Como escribe Jesús Montoya Juárez en la introducción, se trata de abrir espacios para “leer de otro modo nuestro presente” y, a la vez, “soñar otros futuros”: no como promesa ingenua, sino como ejercicio crítico y filosófico imprescindible en tiempos de incertidumbre.

UNIVERSIDAD DE MURCIA
SERVICIO DE PUBLICACIONES