

ISSN: 1315-8392

Depósito Legal Elect. PPI 2012ME404

DOI: <https://doi.org/10.53766/VOZES>

# VOZ Y ESCRITURA

## REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS

N° 30



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS "GONZALO PICÓN FEBRES"

MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA

DICIEMBRE, 2024

REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO-DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392  
DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404  
DOI:<https://doi.org/10.53766/VOZES>

*Voz y Escritura* es una revista especializada en estudios literarios, concebida como un anuario, que tiene como propósito la apertura de un espacio para el análisis, la reflexión, la discusión, el intercambio y la divulgación de conocimientos producidos en el campo de la investigación teórica y crítica de las literaturas de América Latina y el Caribe. Los artículos reunidos en cada entrega son previamente sometidos a consideración de árbitros calificados. Los trabajos publicados expresan las perspectivas y opiniones de sus autores y no necesariamente el pensamiento de la revista.

#### Índices

REVENCYT N° RVV002  
LATINDEX, Folio 21071  
Directory of Open Access Journals (DOAJ)  
Web of Science (WOS)  
EBSCO

#### Corrección

Diego Rojas Ajmad

#### Concepto y diagramación

Laura Uzcátegui

#### Traducción

Angelib Sabrina Bustamante


#### Imagen de portada

Bertolucci, B. (Director). (1970). *El conformista* [Película]. Paramount Pictures.  
Fotografía de Vittorio Storaro

#### Correspondencia, suscripción y canje

Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"  
Avenida 1, Hoyada de Milla, N° 1- 40. Mérida 5101, Venezuela.

#### Correo electrónico

voz.escritura@gmail.com  
<https://gonzalopiconfebres.human.ula.ve/>  
<http://www.saber.ula/vozescritura/>  
 @iilgonzalopiconfebres



### DIRECTORA DEL IIL "GONZALO PICÓN FEBRES"

Jenny Muchacho (Universidad de Los Andes, Venezuela), jennymuchacho@gmail.com

### EDITORA EN JEFE

Laura Uzcátegui (Universidad de los Andes, Venezuela), ulaurabeatriz@gmail.com

### MIEMBROS DEL COMITÉ EDITORIAL

Richard Escalante (Universidad de Los Andes, Venezuela), riescar@gmail.com

Álvaro Contreras (Stanford University, Estados Unidos),alconber@gmail.com

Diego Rojas Ajmad (Universidad Nacional Experimental de Guayana, Venezuela), rojasajmad@gmail.com

Arnaldo Valero (Universidad de Los Andes, Venezuela), arnaldovalero@gmail.com

Maén Puerta (Universidad de Los Andes, Venezuela), maenpuerta@gmail.com

### COMITÉ DE ARBITRAJE

Beatriz González S. (Rice University, Estados Unidos), Paulette Silva (Universidad Simón Bolívar, Venezuela), Mónica Marinone (Universidad Nacional del Mar del Plata, Argentina), Vicente Lecuna (John Jay College of Criminal Justice), Miguel Ángel Campos (Universidad del Zulia, Venezuela), Julio Ramos (University of Berkeley, Estados Unidos), Carlos Sandoval (Universidad Central de Venezuela, Venezuela), Luis Ricardo Dávila (Universidad de Los Andes, Venezuela), Ramón Mansoor (University of the West Indies, Trinidad y Tobago), Luis Moreno Villamediana (Universidad de Los Andes), Arnaldo Valero (Universidad de Los Andes), Carolina Lozada (Universidad de Los Andes), Lilibeth Zambrano (Universidad de Los Andes), Elizabeth Dezeo (Universidad de Los Andes).

LA REVISTA *Voz y Escritura* POSEEE ACREDITACIÓN DEL CONSEJO DE DESARROLLO CIENTÍFICO, HUMANÍSTICO, TECNOLÓGICO Y DE LAS ARTES. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES-VENEZUELA (CDCHTA-ULA).

LA REVISTA *Voz y Escritura* ASEGURA QUE LOS EDITORES, AUTORES Y ÁRBITROS CUMPLEN CON LAS NORMAS ÉTICAS INTERNACIONALES DURANTE EL PROCESO DE ARBITRAJE Y PUBLICACIÓN. DEL MISMO MODO APLICA LOS PRINCIPIOS ESTABLECIDOS POR EL COMITÉ DE ÉTICA EN PUBLICACIONES CIENTÍFICAS (COPE). IGUALMENTE TODOS LOS TRABAJOS ESTÁN SOMETIDOS A UN PROCESO DE ARBITRAJE Y DE VERIFICACIÓN POR PLAGIO.



Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## NORMAS PARA LOS AUTORES

Todas las contribuciones serán sometidas a la consideración de árbitros calificados cuya aprobación determinará su publicación en el número de la revista que el Consejo de Redacción estime más conveniente. El Consejo de Redacción se reserva el derecho de hacer ajustes o modificaciones formales a los materiales aceptados para efectos de calidad en su publicación digital. Los colaboradores deberán cumplir con los siguientes requisitos:

1. Enviar las contribuciones al correo electrónico: voz.escritura@gmail.com, escritas en formato Word, indicando la versión del mismo que ha sido empleada. Utilizar los tipos Times New Roman, de 12 puntos para el texto y de 11 puntos para las notas.

2. La extensión del texto no debe ser mayor a treinta (30) cuartillas o diez mil (10.000) palabras, incluyendo notas y bibliografía, tamaño carta, escritas a doble espacio, exceptuado las reseñas que podrán tener una extensión variable entre dos (2) y seis (6) cuartillas, con las mismas especificaciones señaladas anteriormente.

3. Conceptos, neologismos, frases y contenidos en otras lenguas van en cursivas. Los títulos de libros, revistas, películas y periódicos van en cursivas. Los títulos de cuentos, artículos y poemas van entre comillas. Las citas cortas, menores de tres líneas, van entre comillas. Las citas largas, en párrafo aparte, tipo menor y sin comillas. Para estas citas intratextuales, sólo indicar el apellido (o apellidos) del autor o autores y el año de la publicación, más el número de la página (si es una cita textual). Ejemplo: (Lázaro Carreter, 1980: 36).

Si un autor tiene más de una publicación en el mismo año, distinguirlas alfabéticamente: 1980a, 1980b, 1980c. Todas las alteraciones, aclaraciones y eliminaciones introducidas en el texto original por el autor del artículo deben indicarse entre corchetes [ ].

4. En la primera página deberán figurar: el título completo de la colaboración, el nombre y apellido del autor, Orcid, su adscripción institucional, correo electrónico y país de origen.

5. Deberán incluir asimismo un resumen del artículo (español/portugués e inglés) de cincuenta (50) a cien (100) palabras máximo, con cinco (5) palabras clave.

6. Las referencias bibliográficas deberán estar ubicadas al final del trabajo con las indicaciones de apellidos y nombres del autor, año de publicación (entre paréntesis), título, ciudad y editorial.

Ejemplo:

Vera-León, Antonio (2001). *Textos cruciales. Usos del relato de vida*. Mérida: Universidad de Los Andes-Consejo de Publicaciones.

- Para los capítulos de libros deberá seguir el modelo:

Bush, Andrew (2006). "Poesía lírica en los siglos XVIII y XIX". En González, R. y Pupo-Walker (Eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana. I. Del descubrimiento al modernismo*. (pp. 391- 414). Madrid: Gredos.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

- Los artículos de revistas serán consignados en las referencias bibliográficas como se indica en el ejemplo siguiente:

Zanetti, Susana (2000). "¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano". *Voz y Escritura* 10: 227-241.

- En el caso de páginas de internet estas deben indicarse del siguiente modo:

Chejfec, Sergio (2007b): "Sobre Baroni: un viaje". *Parábola anterior*. [<http://parabolaanterior.wordpress.com/2007/10/16/sobre-baroni-un-viaje/>] [Consultado el 20 de marzo de 2011]

- Para películas:

Benacerraf, M. (Director). (1959). *Araya* [Película]. Milestone Films.

7. Las notas a pie de página, si las hay, deberán reducirse a las indispensables y sólo contendrán información complementaria fundamental para el párrafo en referencia.

8. Los trabajos propuestos deberán ser inéditos y no deberán estar propuestos simultáneamente a otras publicaciones.

9. El proceso de evaluación por pares es doble y ciego. Este comienza desde el envío del manuscrito hasta la decisión de publicación o rechazo, y puede tomar aproximadamente 5 meses.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## TABLA DE CONTENIDO

Dossier: Franz Kafka	7
Carolina Lozada Las cartas de Kafka: Un incesante juego narrativo	15-20
Álvaro Contreras Kafka y el trópico	21-32
Jenny Muchacho Kafka y la obstinación de un ayunador	33-38
Richard Escalante Un acercamiento a <i>Playing Kafka</i> . De la literatura al videojuego	39-45
Laura Uzcátegui El manguito de Kafka	46-54
Luis Moreno Villamediana El espacio vacío de Franz Kafka	55-60
Guillermo Gómez La moraleja que nunca llega: aproximación a dos relatos de Franz Kafka	61-72
<b>MISCELÁNEOS. ESTUDIOS</b>	<b>73</b>
Arnaldo Valero Transeúntes ilustrados en la Arcadia criolla	74-86

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Eric Santos Figueroa Caracterización de la posmodernidad en el discurso narrativo de <i>Manosanta</i> (1996) de Rafael Ruiloba	87-97
Cristina Gutiérrez Leal La genealogía torcida. Reflexiones sobre la poesía de Jacqueline Goldberg	98-115
César Torres Barillas Nuevos extravíos de Odiseo en "El desvarío de Calipso" de José Antonio Ramos Sucre	116-123
Francisco Barrios José María Heredia como instaurador de discursividad del motivo "Romería al Niágara" en la literatura hispanoamericana: (im)posibilidad de salvación, naturaleza y melancolía	124-131
Jesús Montoya Voces aisladas: traducciones de poesía venezolana en Brasil	132-153
Eduardo Luis Barillas Caridad La infantilización de la audiencia del género de superhéroes en el cómic y el cine	154-164
TRADUCCIÓN	165
<i>Dossier: Trato con el viento. 22 voces brasileñas contemporáneas</i> (Editorial Escarabajo, La Noche Agitada, 2024). por Jesús Montoya	166-211

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

RESEÑAS	212
Ana Julia Carballo	
<i>Fisiología de las cosas pequeñas</i>	
o la escritura entrometida de Carolina Lozada	213-215
Diego Rojas Ajmad	
El decir de las formas	216-218
COLABORADORES	219-224

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## TABLE OF CONTENTS

<i>Dossier: Franz Kafka</i>	7
Carolina Lozada Kafka's Letters: An Unceasing Narrative Game	15-20
Álvaro Contreras Kafka and the Tropic	66-82
Jenny Muchacho Kafka and the Obstinacy of a Fasting Artist	21-32
Richard Escalante An Approach to <i>Playing Kafka</i> : From Literature to Video Game	33-38
Laura Uzcátegui Kafka's Little Muff	46-54
Luis Moreno Villamediana The Empty Space of Franz Kafka	55-60
Guillermo Gómez The moral that never comes: some considerations on two stories by Franz Kafka	61-72
<b>MISCELÁNEOS. ESTUDIOS</b>	<b>73</b>
Arnaldo Valero Enlightened Passersby in the Creole Arcadia	74-86

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Eric Santos Figueroa Characterization of Postmodernity in the Narrative Discourse of <i>Manosanta</i> (1996) by Rafael Ruiloba	87-97
Cristina Gutiérrez Leal The Twisted Genealogy: Reflections on Jacqueline Goldberg's Poetry	98-115
César Torres Barillas New Wanderings of Odysseus in "The Delirium of Calypso" by José Antonio Ramos Sucre	116-123
Francisco Barrios José María Heredia as an Instaurator of Discursivity of the "Pilgrimage to Niagara" Motif in Hispano-American Literature: (Im)possibility of Salvation, Nature, and Melancholy	124-131
Jesús Montoya Isolated voices: translations of venezuelan poetry in Brazil	132-153
Eduardo Luis Barillas Caridad The Infantilization of the Superhero Genre Audience in Comics and Cinema	154-164
TRADUCCIÓN	165
<i>Dossier: Deal with the wind, 22 contemporary Brazilian voices</i> (Editorial Escarabajo, La Noche Agitada, 2024).	166-211
Jesús Montoya	

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

RESEÑAS	212
Ana Julia Carballo sobre Carolina Lozada	
<i>Physiology of Small Things</i> or Carolina Lozada's Intrusive Writing	213-215
Diego Rojas Ajmad	
The Discourse of Forms	216-218
COLLABORATORS	219-224

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404



VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## DOSSIER: FRANZ KAFKA




---



VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

**19** junio 9:30 am  
Cátedra Simón Bolívar  
Facultad de Humanidades y Educación  
Universidad de Los Andes  
Mérida- Venezuela

**KAFKA**

 UNIVERSIDAD DE LOS ANDES VENEZUELA  ula  HUMANIDADES Y EDUCACIÓN UNIVERSIDAD DE LOS ANDES MÉRIDA, VENEZUELA

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## LAS CARTAS DE KAFKA: UN INCESANTE JUEGO NARRATIVO

Carolina Lozada  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0003-9111-1821>  
[calozada.ar@gmail.com](mailto:calozada.ar@gmail.com)

Recibido: 19/06/2024  
Aprobado: 14/08/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.01DOI>

### RESUMEN

La correspondencia de Franz Kafka con Felice Bauer y Milena Jesenská más que un convencional intercambio epistolar amoroso parece una extensión natural del terreno narrativo del escritor checo, pues en dicha correspondencia Kafka no solo da cuenta de su trabajo narrativo, sino que su exacerbada creatividad transita por las páginas que en principio estaban destinadas a ser exclusivamente cartas. En este breve ensayo me propongo destacar algunas de esas intervenciones literarias del escritor checo a propósito del centenario de su muerte.

**Palabras clave:** Cartas, confidencia, escritura, creatividad, narrativa.

**Cómo citar:** Lozada, Carolina (2024). "Las cartas de Kafka: un incesante juego narrativo". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 15-20.

### KAFKA'S LETTERS: AN UNCEASING NARRATIVE GAME

#### ABSTRAC

Franz Kafka's correspondence with Felice Bauer and Milena Jesenská, rather than being a conventional love epistolary exchange, seems like a natural extension of the Czech writer's narrative terrain. In this correspondence, Kafka not only discusses his narrative work but

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

also allows his heightened creativity to flow through the pages that were originally intended to be solely letters. In this brief essay, I aim to highlight some of these literary interventions by the Czech writer on the centenary of his death.

**Keywords:** Letters, confidences, writing, creativity, narrative.

Cuando leo las cartas que Kafka escribió para Felice Bauer y Milena Jesenská me asalta la inquietud sobre estas relaciones que más parecen extensiones naturales del terreno narrativo del escritor checo que relaciones románticas convencionales; es decir, hombre ama a mujer. Mujer corresponde a amado. Con Kafka el asunto parece más bien: redactor compulsivo (aunque dubitativo, acucioso en el detalle y en la manía) de cartas que escribe incontinentemente a destinatarias exigiéndoles pronta, inmediata, urgente respuesta mientras teme que el correo de Praga y el de Viena conspiren en su contra jugando con el destino de su correspondencia amorosa. Incitado por estas inquietudes, el 24 de noviembre de 1912 pone al tanto a Felice de que:

Con astucia poco común –y para distinguirme por mi astucia ante mi amada– envió cada cuartilla de esta carta dominical (son cinco) en sobre separado, lo hago así a causa de la persecución de que somos objeto por parte del Correo, el cual no irá, sin embargo, a ser capaz de perder todas las cartas (Kafka, 2013).

La realidad de Kafka no es inmune a su inventiva, por un lado el Correo conspira y, por otro lado, los carteros se convierten en personajes con los cuales imagina situaciones que lo involucran a él y a su querida señorita Bauer. En este juego, entre la paranoia y un exacerbado sentido de la ficción inventa al recadero Wottawa, jefe de Sección de Envíos:

un viejo solterón bajito, con una cara rugosa, cubierta por manchas del más diverso matiz en su coloración, y una barba hirsuta desde la que mira con ojos absortos, siempre dando con sus húmedos labios chupadas a un Virginia, y sin embargo este hombre es de una sobrenatural belleza cuando, de pie en el marco de la puerta, saca del bolsillo interior de la chaqueta tu carta y me la entrega (Kafka, 2013).

De manera natural su creatividad transita por las páginas que en principio estaban destinadas a ser exclusivamente cartas. Señoras y señores, este es el hombre que inventó a Gregorio Samsa, el sujeto que tras una noche de un sueño intranquilo despertó convertido en un monstruoso insecto.

Franz Kafka, el hijo vegetariano del intolerante Herman Kafka, el atribulado oficinista, el gimnasta frente a la ventana abierta en invierno, el hombre que consideraba que los gordos deberían ser patrimonio de la humanidad mantuvo una copiosa, apasionante, obsesiva, rara y en ocasiones espeluznantemente maníaca correspondencia con Felice Bauer (entre 1912 y 1917) y Milena Jesenská (entre 1920 y 1922). Ambas mujeres fueron, además de receptoras de los sentimientos afectivos de este hombre, las destinatarias de una declarada, exagerada y tragicómica dependencia: "Tengo necesidad de una carta tuya para mover adecuadamente el meñique" (Kafka, 2013). Fueron ellas testigos del titubeo y de la inseguridad kafkiana "Hoy todavía no es seguro, mañana puede que sí lo sea. No quiero hablar de las razones antes de que esté decidido. El miércoles a las 10 puede que lo sepas con certeza" (Kafka, 2013). Felice y Milena se encumbran como las confidentes con quienes él desataba sus particulares juegos creativos, como ese donde se imagina a sí mismo como un trozo de madera "He aquí las ideas y los deseos que me ocupan cuando estoy en la cama con insomnio: Ser un tosco trozo de madera que la cocinera apoya contra su cuerpo sosteniendo el cuchillo con las dos manos; la cocinera, con todas sus fuerzas, se pone a rebanar los flancos del tarugo (es decir, más o menos de la región de mis caderas) con el fin de obtener virutas con que encender el fuego", (Kafka, 2013).

De algún modo, y aunque suene poco romántico, estas mujeres le sirvieron al narrador para dejar por sentado que su ingeniería literaria no se limitaba solo a sus cuentos y novelas; ellas mismas parecen inventadas por el ingenio del checo. A Felice, por ejemplo, la recrea constantemente en sus viajes en tren, en las ensoñaciones en su escritorio, a él le basta recordar algún detalle de su ropa para armar a un personaje manifiestamente querido. Y en el que sería probablemente su giro más "erótico" se atreve a preguntarle: "¿cómo estás vestida en la oficina?" (Kafka, 2013). Todo normal, es Kafka. Y es que la breve existencia del autor de *El proceso* estuvo absolutamente cruzada por la escritura; a confesión de parte, relevo de prueba: "Mi manera de vivir está organizada únicamente en función de escribir, y si sufre modificaciones, estas no tienen otro objeto que una mejor adecuación, en lo posible, a mi actividad literaria" (Kafka, 2013).

En cualquiera de estas páginas tan personales el lector puede encontrar los ingeniosos arranques narrativos que elevan a Kafka en el santoral de los escritores modernos. Veamos, por ejemplo, en carta dirigida a Milena narra un fragmento de algo que bien podría convertirse en un cuento:

Muchas veces tengo la impresión de que estuviéramos en una habitación con dos

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

puertas opuestas, y cada uno tuviera aferrada la manija de una puerta, y apenas uno mueve los párpados ya está el otro detrás de su puerta, y ahora basta que el primero diga una sola palabra para que el otro cierre su puerta detrás de sí y desaparezca. Volverá a abrir la puerta, por supuesto, ya que tal vez es una habitación que no puede abandonarse. Si por lo menos el primero no se pareciera tan exactamente al segundo, si se quedara quieto, si por lo menos aparentara no mirar al segundo, si se dedicara lentamente a poner en orden el cuarto, como si fuera un cuarto como todos los demás; pero en cambio hace exactamente lo mismo que el otro junto a su puerta, a veces se encuentran ambos cada uno detrás de su puerta, y la hermosa habitación queda vacía (Kafka, 1987: 30).

Este fragmento me hace pensar en *El lugar*, la novela de Mario Levrero, confeso admirador del escritor checo. Esa habitación kafkiana bien podría ser el germen de su novela.

Pero continuemos hablando de amor. Pensemos que Franz Kafka sí amó a Felice y a Milena (y también a Grete y a Dora). Quizás sí las necesitó a su lado (con griticos, “con mil quinientos chillidos”, con mensajes cómicamente desesperados al margen del papel: “¡Querida, Dios mío, cómo te quiero!”, o “Y ahora, mi amor, tómame, ¡pero no olvides, no olvides rechazarme a su debido tiempo!”, o:

Ayer te aconsejé que no escribieras todos los días, hoy sigo pensando lo mismo; sería muy conveniente para ambos, y vuelvo a aconsejártelo una vez más, con mayor insistencia todavía; pero, por favor, Milena, no me hagas caso y escíbeme igual todos los días, aunque sea una carta muy breve (Kafka, 1987: 79-80).

Fervientes declaraciones que iban firmadas con “Suyo, F. Kafka”, “Tu Franz” aunque cuando el compromiso matrimonial estaba listo para concretarse el sino kafkiano lo deshacía, como ocurrió con Felice Bauer, con quien rompió definitivamente; no sin antes remitirle una carta de cuarenta páginas, de la que estaba esperando aun respuesta, como le confiesa a Grete Bloch, otra de sus amigas sentimentales.

La posibilidad de la ruptura con Felice estuvo vaticinada cuando en una carta fechada en 1912 el enamorado la había alertado sobre su incapacidad frente al matrimonio: “Oh, existe una grave, grave razón por la que no lo hago, y es, sin rodeos: que estoy justo lo suficientemente sano para mí, pero no para el matrimonio, y menos aún para tener hijos” (Kafka, 2013). Lo lamento por los corazones rotos, pero para nuestro egoísta beneficio el documentado intercambio amoroso, con sus confesiones, alegrías, rarezas y tristezas es una fuente valiosísima que nos permite acercarnos más al escritor, conocer un poco la andadura de su trabajo, sorprendernos con las rocambolescas tramas que tejía.

Gracias a la carta escrita en la madrugada del 24 de noviembre de 1912 nos enteramos

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

de su estado anímico y de su propia apreciación sobre el texto que está escribiendo: *La transformación*. En lo que pudiera interpretarse críticamente como Kafka por Kafka, él le confiesa a Felice:

Mi amor, pero qué extremadamente repulsiva es la historia que acabo de apartar a un lado para recuperarme pensando en ti. Ha avanzado ya hasta un poco más de la mitad, y en conjunto no estoy descontento con ella, pero en cuanto a nauseabunda, lo es de un modo ilimitado (2013).

No son pocas las pistas que va dejando el narrador a lo largo de su correspondencia, por esta nos enteramos del momento exacto en que escribía “La condena” y de que el cuento estaba dedicado a Felice: “Por cierto que tú aún no conoces tu pequeña historia. Es un poco absurda y desafortunada (...) y verdaderamente que no sé cómo me ha dado por homenajearte con semejante engendro” (2013). “Semejante engendro”, que nadie diga que no era un hombre sentimental, esmerado en el detalle.

Gracias a sus cartas y también, obviamente, a su diario, sabemos de su incorregible insomnio, de la migraña que lo asaltaba con frecuencia, de sus manías, como esa de masticar largamente la comida (costumbre que sacaba de quicio al padre), de su ignorancia sobre el tango (suponía que el baile era una danza mejicana) y de tantas otras anécdotas y situaciones de su vida como la aparición de la enfermedad que lo terminaría matando. Cuando la tuberculosis estaba apoltronada en su cuerpo leemos cómo en carta del 28 de julio de 1920, dirigida a Milena, pasa de discurrir sobre los feroces chillidos nocturnos de las ratas de agua a hablar sobre esa tarde en la escuela de natación cuando

de pronto, hacia agosto –es decir, que hacía calor, un tiempo hermoso, todo iba perfectamente, exceptuando la cabeza–, escupí algo rojo en la pileta de la escuela de natación. ¿Extraño e interesante, no es verdad? Lo miré un rato y luego lo relegué inmediatamente al olvido. Pero empezó a repetirse con frecuencia, y al final, cada vez que quería escupir, conseguía que la escupida fuera más o menos roja, totalmente a voluntad. Eso ya no era interesante, más bien era aburrido, y volví a olvidarlo. (Kafka: 1987, 113-114).

Kafka estaba condenado.

Y así, el hombre de Praga, el que le pedía a Felice que le dijera que leía en francés aunque no fuera verdad. Ese mismo, el que no tenía planes ni perspectivas a futuro y que solo se imaginaba entrado a este de manera precipitada; rodando y dando tropiezos. Ese hombre está vigente en este presente que le era su futuro. Lo que no sabía Kafka es que el futuro era él.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

### Referencias

- Kafka, Franz (2013). *Cartas a Felice*. Kindle.  
----. (1987). *Cartas a Milena*. Madrid: Alianza.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## KAFKA Y EL TRÓPICO

Álvaro Contreras  
Universidad de Stanford  
California, Estados Unidos  
<https://orcid.org/0000-0001-8668-7576>  
[alconber@gmail.com](mailto:alconber@gmail.com)

Recibido: 03/05/2024  
Aprobado: 17/06/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.02>

### RESUMEN

En una carta a Milena, Kafka menciona y dibuja una escena fácilmente identificable de tortura. La escena haría mención de un castigo corporal en función de un acceso a la verdad, a la idea de extraer de ese cuerpo torcido, abierto, una confesión con validez jurídica. Pero, como siempre, las cosas en Kafka son diferentes. Kafka nos habla y nos muestra a un delincuente atado por las cuatro extremidades. No nos dice nada del tipo de delito. La significación de la tortura –un cuerpo que comienza a abrirse desde la cabeza hasta la mitad del torso– tiene su contrapartida en el personaje de pie, apoyado de espaldas en una columna. Deseo en este trabajo analizar esta escena en relación con el relato “En la colonia penitenciaria”, y detenerme en tres elementos que cruzan estas narraciones, tres niveles del texto entrelazados con ese común denominador de la tortura, a saber, lo colonial-militar, el trópico y la patria.

**Palabras clave:** Franz Kafka, Trópico, Tortura.

**Cómo citar:** Contreras, Álvaro (2024). "Kafka y el trópico". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 21-32.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## KAFKA AND THE TROPIC

### ABSTRACT

In a letter to Milena, Kafka mentions and draws an easily identifiable scene of torture. The scene would make mention of a corporal punishment in function of an access to the truth, to the idea of extracting from that twisted, open body, a legally valid confession. But, as always, things are different in Kafka. Kafka speaks to us and shows us a criminal strapped by the four extremities. He tells us nothing of the type of crime. The significance of the torture -a body that begins to open from the head to the middle of the torso- has its counterpart in the standing character, leaning backwards on a column. In this paper I wish to analyze this scene in relation to the story "En la colonia penitenciaria", and to dwell on three elements that cross these narratives, three levels of the text intertwined with that common denominator of torture, that is, the colonial-military, the tropics and the homeland. Keywords: Franz Kafka, Tropic, Torture

### I.- Torcer

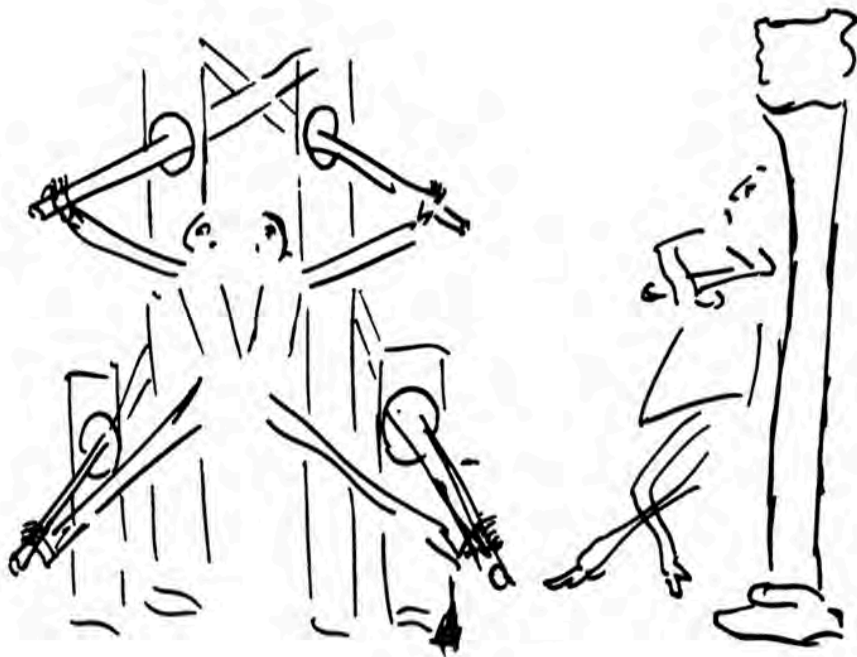
Siempre será difícil hablar de Kafka, sobre sus novelas, sus cuentos, sus dibujos, sus cartas y, tal vez algo más delicado, evitar como lector volverse kafkiano, sortear ese archivo de lecturas y preguntas que ha fundado la crítica en torno al escritor checo. Afortunadamente, siempre hay un Kafka escurridizo, inatrapable, huyendo de su propio adjetivo. También existe la posibilidad de volver al archivo de sus lecturas y extraer una de las preguntas allí depositadas, por ejemplo, esa que interroga las relaciones entre confesión y verdad, pero intentando pensar una respuesta desde otra experiencia.

En septiembre de 1920, Kafka escribe a Milena lo siguiente:

Para que veas cómo me mantengo "ocupado", te adjunto un dibujo. Hay cuatro postes, por los dos del centro pasan dos barras a las que se sujetan las manos del "delincuente"; las barras para los pies atraviesan los dos postes del exterior. Una vez que el hombre está asegurado de esta manera, los postes se empujan lentamente hacia fuera hasta que el hombre queda desgarrado por la mitad. El inventor está apoyado en la columna con los brazos y las piernas cruzados, dándose aires como si todo fuera un invento original suyo, cuando en realidad lo único que hizo fue observar al carnicero que expone delante de su tienda un cerdo eviscerado (1990: 201).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

El dibujo aludido por Kafka es el siguiente:



(id.)

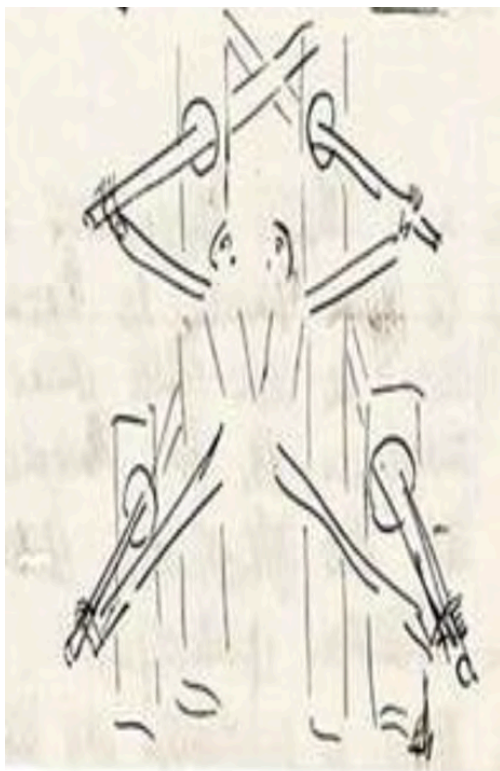
Vemos -porque aquí se trata de abrir los ojos y el cuerpo- una escena fácilmente identificable de tortura. Esta palabra, como señala Montagut, "hace referencia a la acción de torcer" y también a "suplicio" (Montagut, 2016: 21), palabra perteneciente al discurso penal en referencia a "una pena corporal ordenada por decisión de justicia" (í.d.). Es decir, la escena haría mención de un castigo corporal en función de un acceso a la verdad, a la idea de extraer de ese cuerpo torcido, abierto, una confesión con validez jurídica. Pero, como siempre, las cosas en Kafka son diferentes. Kafka nos habla y nos muestra a un "delincuente" atado por las cuatro extremidades. No nos dice nada del tipo de delito. No hay un juez, o alguna figura con autoridad legal, sino un "inventor". Por lo tanto, podemos ubicar la escena como fuera del discurso penal. Como si ese personaje, de pie, recostado a una columna, estuviera observando cómo funciona su aparato. También podemos imaginar otra posibilidad. Ya el juicio ha ocurrido, y estamos siendo testigos de la sentencia. Pero entonces, ¿para qué la tortura? Ya no habría entonces búsqueda de la verdad, sino el suplicio como condena.

La significación de la tortura -un cuerpo que comienza a abrirse desde la cabeza hasta la mitad del torso- tiene su contrapartida entonces en el personaje de pie: a la iz-

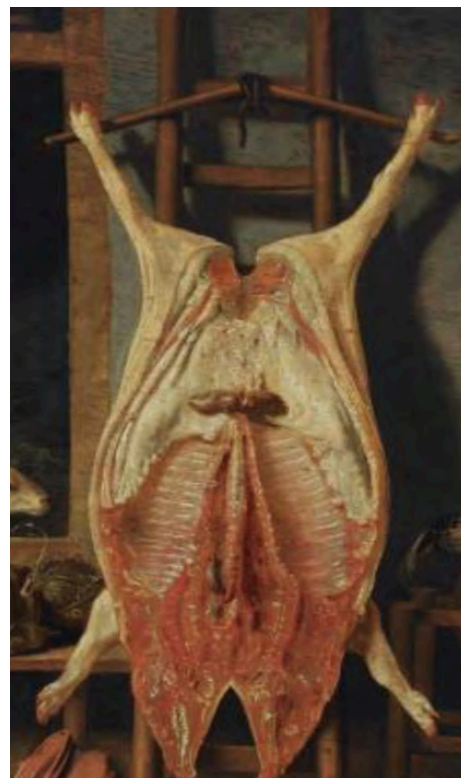
VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

quiera, el "delincuente" con manos y piernas extendidas, representación obscena del dolor; a la derecha, el "inventor" con sus brazos cruzados sobre el pecho y las piernas como "barras" inferiores en equilibrio con los brazos. Escena y contra-escena, la primera de desgarramiento, la segunda de vanidad y prepotencia.

Pero Kafka nos dice algo más al final. El "invento" no es nada "original". Su diseño es una imitación del instrumental usado por un carnicero para exponer su mercancía. De una vez se proyectan varias identificaciones: si el delincuente usurpa el lugar del animal, el pedante inventor se transforma en un carnicero. La escena adquiere un nuevo giro por estas transformaciones y sustituciones: en lugar de un escenario confesional y jurídico, una especie de vulgar matadero. La imagen del cerdo eviscerado intensifica esa reciprocidad final de identidades, cuya función parece exacerbar lo igualitario: el hombre atado visto como un cerdo, el inventor como un tipo sanguinario, cruel, carnicero (y todo el peso político que tiene esta palabra en los estudios sobre las tiranías en el siglo XX), y la escena como la tienda o el granero del matarife.



Dibujo de Kafka (Detalle) (1990: 201)



Hubert van Ravesteyn (1638-1691),  
 "Interior de un granero..." (Detalle)

Y una última cuestión. Cuando leemos: “los postes se empujan lentamente hacia fuera hasta que el hombre queda desgarrado por la mitad”, surge una pregunta inherente a todas estas tecnologías de la tortura. El punto es: ¿funcionan de manera soberana esos engranajes?, ¿alguien los manipula?, ¿por qué esa ficción de autonomía? Se trataría de una autonomía constitutiva de la tecnología, referida al nivel de su estructura interior y coincidente con una lógica de la *racionalización* –para decirlo en términos weberianos– en la que las partes naturales del aparato, en función de su tarea deshumanizada, presentan esa fantasía de una interioridad autónoma. Ahora bien, mis preguntas sobre la activación de ese mecanismo –las barras y el cuerpo– están referidas a esa tecnología que abre lo humano como si se tratara de un animal, transformando la tortura en carnicería. El conjunto visual puede entonces entenderse como proposición sobre las semejanzas ofensivas, crueles (Didi-Huberman 2015) entre descuartizar una persona, dejar ver su interior, sus vísceras, y la idea de una materia moldeable, flexible a la violencia del carnicero-inventor. Ese conjunto –hechos de barras rígidas y cuerpos manejables– puede ser llamado sala de tortura, granero, matadero, produce *formas* –de cortar, de sacrificar–, contiene una violencia autorizada para dividir los cuerpos –como el cuchillo del carnicero. Abrir, lacerar, torcer la forma de los cuerpos, eviscerar el conjunto visual, todo ello requiere precisión y es reclamado como dominio de la violencia.

## 2.- Dibujar

Un año antes de la carta citada anteriormente, Kafka había publicado “En la colonia penitenciaria”, relato escrito entre el 15 y el 18 de octubre de 1914, mientras redactaba *El proceso*. Allí se cuenta la visita de un viajero a una isla tropical, una colonia francesa. En este escenario, marco de las políticas imperiales de la época (Latini, 2012: 301), transcurre la acción: el diálogo entre el visitante y un oficial responsable de ejecutar los castigos por medio de una máquina que escribe la sentencia en los cuerpos de los condenados. La primera frase del relato dice: “Es un aparato *singular*” (Kafka, 2019: 5). ¿Cuál es el origen de esta *singularidad*? ¿Su estructura, una máquina equivalente a un artefacto industrial compuesto de poleas, correas, tuercas, todo integrado en un conjunto eficaz? Y más allá de estos engranajes, de tornillos y palancas, ¿descansa lo singular en ese mecanismo complejo que parece funcionar de manera autónoma, ilusión similar a la anterior imagen?

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Este aparato vuelve visible lo que para los futuristas italianos seguía siendo una fantasía: una máquina inhumana, cruel, insensible. Dividida en tres secciones -cama, dibujante y grada- había sido diseñada por el comandante de la isla, quien ejercía las funciones de "soldado, juez, constructor, químico, dibujante" (9). Son estas funciones las que hereda el oficial del antiguo comandante de la isla.

A una de las secciones de este aparato -la "cama"-, un hombre se halla amarrado por las cuatro extremidades. Como explica el oficial, se le ha condenado por el delito de "desobediencia" y "ofensa" (5) a un superior. Es "inútil" (10) que el condenado sepa cuál es su delito. Tampoco conoce la sentencia. No hay juicio ni proceso, por lo tanto, no tiene posibilidad de defenderse. En la parte superior del aparato hay unas "agujas" (7) responsables de imprimir en la piel el fallo. Es decir, se trata de un "poderoso tótem técnico", como señala (Moreno Claros, 2019: 43), que escribe en el cuerpo la falta cometida, "un mecanismo", dice Walter Benjamin, encargado de duplicar "las heridas hasta que la carne de las víctimas se vuelve clarividente" (1987: 49). El delincuente solo conocerá la sentencia cuando haya sido escrita en su piel.

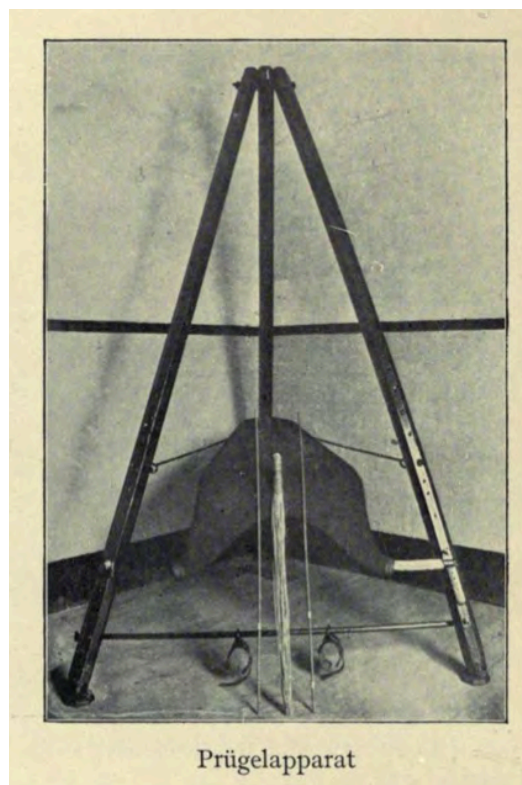
Tal vez la singularidad a la que se refiere la primera línea del relato sea esa especie de relación especial entre la figura del oficial y la máquina -"soy" quien "mejor conoce el aparato" (10)-, y las nociones implícitas de ley y delito en esa relación. Es precisamente esta tensión triangular -juez, aparato y delito- uno de los focos dominantes del relato. La máquina aprisiona y da vuelta al cuerpo. Pero aquí la escritura-tortura no se entiende como parte de un régimen de confesión, ya lo dijimos. La tortura no se asocia a interrogación, con descubrir un secreto, obtener información. No hay nada por extraer de esa subjetividad insular. No se le pregunta nada, ni está vinculada a un proceso confesional. Si la literatura ya había trabajado con la fantasía de cometer un asesinato que la ley nunca podría descubrir o adivinar, aquí se trata precisamente de lo contrario: de una forma literaria y legal liberada de explicar al delincuente el motivo de su detención y el conocimiento de la sentencia. Por otro lado, y pensando en los ejes del relato policial, teníamos el tema de la confesión de donde derivaría la verdad sobre el delito y el perfil del criminal. Incluso cuando las confesiones perturbaban la ley debido a alguna monstruosidad, la sentencia era formulada por la psiquiatría. En Kafka, las piezas del relato funcionan de otro modo. Una lección se desprende del mecanismo de esta máquina: ella castiga todas las posibilidades no escritas de infracción, es decir, convierte la idea de delito en una posibilidad. Por ello, la máquina no tiene como función extraer una confesión. La culpa ya existe, y no hablo de una culpa ontológica. No se trata de una cuestión mística. Sino de un Estado donde han desaparecido las nociones de derecho y jus-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

ticia. No es una culpa derivada de un pecado originario, teológico. Sino de un sistema donde quien juzga también ejecuta. Donde han desaparecido las instancias jurídicas de discusión y deliberación. Un sistema penal –pues el oficial es especialista en “asuntos penales” (10)– que ha prescindido de la búsqueda de pruebas, pero se muestra humanitario al aliviar el dolor de sus víctimas –el oficial, recordemos, es químico, y ha inventado una “preparación especial” para detener “la hemorragia” (14) que causa la escritura–.

En este punto, podríamos señalar la tentativa del oficial por hacer equivalente el código penal con las hojas del diseño de la máquina, como si ese código estuviera escrito en imágenes: “soy el más capacitado para explicar nuestras sentencias, puesto que aquí llevo –se golpeó en el bolsillo del pecho– los pertinentes dibujos trazados por la mano del anterior comandante” (9). Recordemos: se trata de una máquina que dibuja, escribe y tortura. Las sentencias están dibujadas.

### 3. Trópico



Robert Heindel, *Meine Reise nach den Strafkolonien;*  
mit vielen Originalaufnahmen. Berlin - Wien: Ullstein, 1912. p. 336.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Según Reiner Stach la isla, el trópico y el “sol ardiente” no son “más que bambalinas que el autor ponía y quitaba con oficio” (2016: 1402). En el relato de Kafka leemos:

-Estos uniformes son demasiado pesados para los trópicos –dijo el viajero, en lugar de preguntar por el aparato, como había esperado el oficial.  
-Cierto –dijo el oficial, y se lavó las manos manchadas de aceite y grasa en un cubo de agua dispuesto allí para eso–, pero significan la patria; nosotros no queremos perder la patria (2019: 6).

Se ha comentado la posibilidad de que Kafka haya conocido el libro *Mi viaje a las colonias penales* (1912), del jurista alemán Robert Heindl. El viaje incluyó sus visitas a Nueva Caledonia, Australia, África y Las Islas Andamán. De allí he extraído la imagen anterior. Se trata de una fotografía tomada por Heindl al visitar una prisión, y forma parte de los “medios de castigo” utilizados en las colonias: “un aparato” al cual se atan “los rebeldes con los brazos y las piernas estirados” (1912: 383) para ser flagelados con un látigo.

Quiero, ya para terminar, detenerme en tres elementos presentes en este diálogo –y de algún modo reforzado en las imágenes–, tres niveles del texto entrelazados con ese común denominador de la tortura, a saber, lo colonial-militar, el trópico y la patria. La relación entre esas dimensiones pareciera desembocar en la proyección de un modelo de sociedad simplista y mecánico: por un lado, la comunidad militar –se habla, por ejemplo, del palacio del comandante (Kafka, 2019: 30)– y, por otro, los demás habitantes –el “pueblo humillado y pobre”– (31).

En una región tropical donde no hay procedimiento penal, todos pueden ser condenados. Cualquiera puede ser detenido y llevado a un lugar sin saber de qué es culpable. Ese lugar no es secreto. Está expuesto públicamente. En este sentido, el trópico no es una “bambalina”, es un vértice donde coinciden el uniforme y el discurso de la patria. Aquí el término colonia tiene un sentido geográfico y político. Isla, colonia y trópico, es el otro triángulo delineado por el relato kafkiano. Deleuze hablaba de dos clases de islas, las *continentales* y las *oceánicas* (2005: 15-20). Habría que sumar las islas *totalitarias*, donde todo tiene la apariencia de autonomía. La insularidad –anclaje de los proyectos filosóficos modernos de Tomas Moro y Daniel Defoe, y de las fantasías experimentales del Dr. Moreau–, ha permitido imaginar siempre una relación entre literatura y utopía, pero también entre ficción y tortura. Allí “la culpa es siempre indudable” (Kafka, 2019: 10), el sujeto insular ha perdido su protección jurídica. Y Kafka reconoce esa conexión entre el desamparo jurídico y la fuerza ilimitada de la perversidad. En ese territorio tropical kafkia-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

no, la obsesión del oficial por mantener sus manos, el uniforme y el aparato limpios, traduce esa experiencia de una violencia maquinal que no se quiere manchar de sangre, sino torcer, escribir sobre la piel, despojar a los cuerpos de dolor y de humanidad.

#### 4.Umbrales



Robert Heindel, *Meine Reise nach den Strafkolonien; mit vielen Originalaufnahmen.* Berlin - Wien: Ullstein, 1912. p. 65.



Dibujo de Kafka (Detalle) (1990: 201)

¿Qué resta entonces de ese cuerpo en esa isla tropical, topos de fantasías totalitarias y experimentos tecnológicos? Como si se tratara de un complemento de la máquina ilustrada –esa que viaja a través del Atlántico rumbo a América en la novela de Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*–, el aparato de Kafka traspasa el umbral del sufrimiento, corta el cuerpo ante la impasibilidad del oficial, todo ello bajo la ficción de que se trata de un aparato con movimientos autónomos, con correas semejantes a cables, cuando en

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

verdad funciona con una "batería eléctrica" (8). La ficción de autonomía garantizaría la objetividad en la ejecución de la sentencia, y de algún modo sería cómplice de la crueldad de la voz del oficial, quien observa la proximidad máquina-cuerpo como si se tratara del acoplamiento de dos objetos. El torturador no niega que la máquina cause dolor (gritos que no se oyen), pero para él los gritos forman parte de la sentencia, así como la sangre y las heridas. El cuerpo "sólo padece dolores" (14).

Ya para terminar propongo la siguiente *ficción teórica*. Imaginemos la máquina kafkiana instalada en aquel "calabozo" (o "laboratorio") del que nos habla Borges en su cuento "Deutsches Requiem", y sustituyamos al oficial por el "torturador y asesino" (1963: 81) Otto Dietrich zur Linde, subdirector de un campo de concentración. En ambos relatos, la relación del torturador con el culpable es esencial, en el caso de Borges, de Otto con David Jerusalem, un poeta cuyo destino era "cantar la felicidad" (85): "Fui severo con él; no permití que me ablandaran ni la compasión ni su gloria", "si yo lo destruí, fue para destruir mi piedad" (86). En la confesión de Otto resuenan los pocos silencios del oficial kafkiano. Se trata de dos personajes *abominables* (Borges), con "vocación" (83) por la violencia, orgullosos de su *dignidad* como asesinos, sin ningún rastro de culpabilidad (moral, legal, emocional) pues carecen del sentido de justicia. Pero Borges, a diferencia de Kafka, no describe ese momento en el cual la violencia abre los cuerpos. En su lugar, se habla de un "régimen disciplinario" (86), disciplina sobre el otro y sobre las emociones morales de sí. Este es el significado que tiene entonces la palabra destruir: para el poeta, representa llevarlo a la locura y al suicidio; para el torturador, su conversión política definitiva, previa eliminación de cualquier sentimiento moral. Si el oficial kafkiano ve en el traje militar que porta, en esa lejana colonia y a pesar del implacable sol, una prolongación orgullosa de la patria –renunciar al uniforme simbolizaría "perder la patria" (Kafka, 2019: 6)–, el personaje borgeano descubre en la tortura un modo de amor a su país, no importa que los otros –como el poeta judío David– lo ignoraran: en el fondo, "lo sabían su sangre, su voluntad" (88).

Pero, ¿qué sucede cuando al final del relato kafkiano el oficial decide castigarse escribiendo sobre su cuerpo "Sé justo"? (2019: 26). A diferencia de los otros condenados, el oficial conoce su falta y lee con anticipación la sentencia. En este punto conclusivo coinciden una visión de la justicia y de la tecnología. Es como si en ese proyecto insular colonial la duración del "engranaje" (Kafka, 2019: 13) de las máquinas estuviera atado solo a la posibilidad de una sentencia desconocida y fuera de la justicia. ¿Por qué se autodestruye la máquina? ¿Se descompone por la imposibilidad de ser/escribir "Sé justo"?

Tal vez el fondo del problema había radicado en la creencia de la autonomía de ese mecanismo, y sólo ahora se descubre que “su funcionamiento silencioso había sido una ilusión” (29). El artefacto necesita al oficial, como si fueran un solo instrumento. Entonces, ¿la máquina asesina al oficial porque no fue justo?, ¿se destruye porque no puede escribir-dictar justicia? Arendt resume con exactitud esta interrogación: “ningún hombre puede esperar justicia de procedimientos judiciales en que la interpretación de la ley se marida con la administración de la ilegalidad” (2005: 93).

En el cuento de Borges, Otto construye una imagen de su destino donde coinciden su función como torturador y su vida militante. Lo primero sería una expresión singular de lo segundo. Es precisamente la confesión de esa vida la que el asesino reclama sea comprendida (recordemos como el editor, desde las notas a pie de página, actúa como censor, rechazando, borrando, eliminando lo obscuro de esa voz en primera persona). Para justificar ese vínculo entre función y vida, Otto asume la idea de “una continuidad secreta” (1963: 88) de los hechos del pasado con el futuro, remitiendo a la tradición de la interpretación figural, recurso interpretativo que transforma los acontecimientos del pasado en prefiguraciones del presente. En tanto torturador e intérprete de la historia, tiene como misión comprender los hechos como parte de una historia providencial. En este sentido, Otto jamás se plantearía una pregunta sobre lo justo o no de sus acciones. Si en el cuento de Kafka, la destrucción de la maquinaria infernal coincide con la muerte del torturador, en Borges el asesino sólo puede verse a sí mismo a través de los ojos de esa vida predestinada que le otorgaría un régimen totalitario. Cuando dice, en referencia a David: “yo morí con él” (87), no está hablando de compartir el lugar donde fue asesinado el poeta –“calabozo” (85) o “laboratorio” (87)–, tampoco de una identificación moral con el dolor del otro. No podemos olvidar algo: estamos oyendo la confesión de un asesino “implacable” (íd.), quien se presenta razonando y analizando sus funciones (no habla de crímenes) como director de un campo de concentración –un trabajo ingrato pero que debía cumplir– como parte de un plan providencial y, por lo tanto, invocando un esquema temporal y causal donde sus acciones no tendrían consecuencias morales ni jurídicas.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## Referencias

- Arendt, Hannah (2005). *Ensayos de comprensión 1930-1954*. Madrid: Caparrós Editores. Traducción de Agustín Serrano de Haro.
- Benjamin, Walter (1987). *Kafka*. Lisboa: Hiena Editora. Traducción de Ernesto Sampaio.
- Borges, Jorge Luis (1963). *El Aleph*, 4ta. edición. Buenos Aires: Emecé.
- Deleuze, Gilles (2005). *La isla desierta y otros textos. Valencia (España): Pre-textos*. Versión castellana de José Luis Pardo.
- Didi-Huberman, Georges (2015) *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Heindel, Robert (1912) *Meine Reise nach den Strafkolonien; mit vielen Originalaufnahmen*. Berlin-Wien: Ullstein.
- Kafka, Franz (1990) *Letters to Milena*. New York: Schocken Books. Translated by Philip Boehm.
- (2019) *En la colonia penitenciaria*. Barcelona: Acantilado. Epílogo y traducción del alemán de Luis Fernando Moreno.
- Latini, Micaela (2012) "Una macchina particolare: la guerra parallela di Kafka". En Giorgio Grimaldi (a cura di), *Pensare la modernità*. (pp. 33-73). Villasanta: Limina Mentis.
- Montagut, Muriel (2016) *El ser y la tortura*. Bogotá: Universidad de Los Andes / Universidad de Antioquia. Prólogo, Marcelo Viñar; traducción, Jaime Velásquez.
- Moreno Claros, Luis F. (2019) "Epílogo. Kafka y su relato más infernal". En Franz Kafka, *En la colonia penitenciaria*. (pp. 33-73). Barcelona: Acantilado.
- Stach, Reiner (2016) *Kafka. Los años de las decisiones y Los años del conocimiento*. Barcelona: Acantilado. Traducción del alemán Carlos Fortea.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## KAFKA Y LA OBSTINACIÓN DE UN AYUNADOR

Jenny Muchacho Sánchez  
Universidad de Los Andes  
Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón  
Febres"  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0004-8856-0404>  
[jennymuchacho127@gmail.com](mailto:jennymuchacho127@gmail.com)

Recibido: 05/08/2024  
Aprobado: 05/09/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.03>

### RESUMEN

A partir de los planteamientos de G. Lipovetsky sobre las transformaciones derivadas de la era del consumo y los cambios de percepción ante el fenómeno artístico, nos proponemos examinar cómo operan dichos mecanismos en el relato "Un artista del hambre" (1922) de Kafka. Asimismo, consideramos el valor de la escenografía (Maingueneau) como herramienta enunciativa para abordar el cuento del escritor checo. Palabras clave: Kafka, Lipovetsky, público, escenografía, "Un artista del hambre".

Cómo citar: Muchacho, Jenny (2024). "Kafka y la obstinación de un ayunador". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 33-38.

### KAFKA AND THE OBSTINACY OF A FASTING ARTIST

#### ABSTRAC

Based on G. Lipovetsky's ideas regarding the transformations derived from the era of consumerism and the changes in perception toward the artistic phenomenon, we aim to examine how these mechanisms operate in Kafka's short story "A Hunger Artist" (1922). Additionally, we consider the value of scenography (Maingueneau) as an enunciative tool to approach the Czech writer's tale.

Keywords: Kafka, Lipovetsky, audience, scenography, "A Hunger Artist"

I.-

Quizás sean la incompreensión, la angustia y la desesperación las sensaciones más frecuentes que experimentan los personajes de Kafka. Aunque más conocido por sus novelas (*La metamorfosis*, *El proceso* y *El castillo*) el proyecto literario del escritor checo también se halla configurado por sus cuentos (en los que desfilan seres bestializados, deshumanizados o cosificados), por la considerable correspondencia, que mantuvo con amigos y amantes, además de sus aforismos y dibujos.

De acuerdo con Bordwell y Thompson, la puesta en escena es lo que permite “expresar el control del director sobre lo que aparece en la imagen fílmica” (1997:145). Decorados, escenarios, vestuario, maquillaje, iluminación, expresión y movimiento son elementos que, bien sean abundantes o limitados, variados o monotemáticos, resplandecientes o lúgubres, entretejen la puesta en escena. En “Un artista del hambre”, relato objeto de este escrito (publicado en 1922), somos espectadores de un escenario sombrío, delimitado por una jaula en la que habita un ayunador y cuya utilería está compuesta por un reloj y una tablilla, conjuntamente con la paja esparcida por el suelo que sirve de decorado. En el relato de Kafka asistimos a la desoladora historia de un artista (un ayunador) de quien se nos narra cómo su arte, el de ayunar, ha caído en el olvido dejando atrás un pasado glorioso.

Acota Maingueneau, desde el ámbito de la enunciación, que “la escenografía no es un simple marco o decorado” (2010: 5). Menciona, asimismo, que dentro de la escena de enunciación operan tres más: *escena englobante*, *escena genérica* y *escenografía*. Las dos primeras configuran “el marco escénico del texto” en el que la escena genérica se desprende o deriva de la englobante, a través de sus géneros (o materialidades discursivas). Empero, por tratarse de una escena narrativa, es la escenografía lo que más nos interesa, puesto que al decir del autor francés, el discurso literario (al igual que el publicitario) “exige por definición la elección de una escenografía” (Maingueneau, 2010: 6). En el cuento que nos ocupa, planteamientos inherentes a la diversión, al espectáculo, al público y a lo novedoso, se erigen como huellas y coordenadas que, simultáneamente, cartografían la escenografía de “Un artista del hambre”.

II.-

En el libro *La era del vacío*, Gilles Lipovetsky (1986) reflexiona en torno al individualismo contemporáneo y los comportamientos que lo acompañan. Algunos planteamientos esgrimidos, específicamente, en “Seducción continua” dialogan con el relato en cuestión. En “Un artista del hambre” el narrador nos recuerda que “El caso es que cierto día, el tan mi-

mado artista del hambre se vio abandonado por la muchedumbre ansiosa de diversiones, que prefería otros espectáculos” (Kafka, 2004: 58). Esa pérdida de interés por lo que antaño suponía una atracción podría obedecer, entre otras razones, a la dinámica propia de la sociedad de consumo. Apunta Lipovetsky que, si bien la seducción es una de las estrategias de dicha sociedad, aquélla “no se reduce al espectáculo de la acumulación; más exactamente se identifica con la sobremultiplicación de elecciones” (Lipovetsky, 1986: 18). En el cuento, luego de que el arte de ayunar no sedujera lo suficiente en tanto espectáculo, el artista del ayuno decide incorporarse a un circo. No obstante, constatamos cómo la variedad de shows presentada en el gran circo, aunado a la exhibición de distintos animales atraen la mirada de los espectadores quienes, dejándose llevar por las múltiples opciones, caminan rápidamente sin detenerse a observar a nuestro artista, pese a que su jaula se ubique en las adyacencias del circo y de donde permanecen los animales.

La relación entre tiempo y consumo se patentiza desde el mismo inicio del relato. Aquellos días en los que la ciudad aguardaba frente al ayunador solo quedaron en la memoria; con el devenir del tiempo los pobladores perdieron el interés en apreciar aquella figura esquelética que por el “honor de su profesión” (53) jamás osaría en probar alimento. Tanto los nuevos u “otros espectáculos” como “eran otros tiempos” (52), revelan que ante la irrupción de otros fenómenos (pensemos en lo que ocurrió con la fotografía una vez apareció el cine) el desinterés por lo antiguo podría aumentar o inclusive, los modos de vida sufrirían transformaciones, no sin el transcurrir del tiempo. Así “la seducción se ha convertido en el proceso general que tiende a regular el consumo, las organizaciones, la información, la educación, las costumbres” (Lipovetsky, 1986: 18).

El estado fluido o la “liquidez” de la actualidad (Bauman) que se sustenta, entre otros signos, en el carácter efímero y en el ritmo acelerado, se contrapone a “lo estándar [y a] la rigidez [que] ya no tienen buena prensa” (Lipovetsky, 1986: 21). Como sabemos, desde hace años, el ayunador ya no es percibido como en épocas pretéritas y si contrastamos el movimiento constante del circo con el perenne estado de reposo del ayunador, notaremos que esa especie de inflexibilidad o ausencia de dinamismo, puesta de manifiesto en su confinamiento, evidencia esa falta de interés por parte del “nuevo” público (del relato) que, como sugiere el filósofo francés, cultiva la espontaneidad y anima a la consecución de la autenticidad, esto es, “[...] a ser 'más' uno mismo, a 'sentir', analizarse y liberarse de roles y complejos” (Lipovetsky, 1986: 22).

Resulta interesante esa libertad en cuanto al sentir, pues, pese a que el ayunador lo único que anhelaba era la admiración y el reconocimiento por su capacidad de soportar el hambre, quienes transitaban la calle donde se ubicaba su jaula (una vez mudado al circo)

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

se rehusaban a detenerse y así evitar ver un cuerpo en estado de desnutrición, “[...] tan atroz que muchos, con gran pena suya, tenían que abstenerse de frecuentar las exhibiciones por no poder sufrir su vista” (54). La decisión de esquivar aquello que suscita desazón y/o desagrado, explica por qué a quienes habían sido testigos de las antiguas exhibiciones del ayunador, les resultaba incomprensibles aquellas escenas, cuando las recordaban. Podríamos sospechar que para los espectadores más jóvenes, fraguados en el “famoso cambio” (55) las exhibiciones del artista del hambre alcanzaban matices de una *situación intolerable* (como comentó Borges a propósito de la narrativa de Kafka).

Otra de las vertientes de la seducción radica en la *autogestión* entendida, según Lipovetsky, como la omisión de los nexos burocráticos del poder. A su vez, quien se responsabiliza por sí mismo debe estar en capacidad para manejar eficazmente su “capital estético, afectivo, psíquico, libidinal, etc.” (1986: 24). En el relato presenciamos el tránsito del ayunador como artista de un empresario a ser empleado “independiente” de un gran circo. Pese a la gran ilusión y entusiasmo de nuestro personaje por conquistar la justa admiración, “el espíritu de los tiempos” cooperó en el fracaso de dicho cambio de ayunador “dependiente” de un jefe a artista autónomo. Debemos insistir en que ni siquiera en los célebres tiempos pasados cuando el empresario gestionaba y vigilaba sus exhibiciones (no exentas de condiciones y castigos) el ayunador se hizo eco de su propia voz. Menos aún en la solitaria celda contigua al circo, cuyas condiciones de contrato ni siquiera revisó, confiado de su único y auténtico propósito: ayunar. Para el artista del hambre era “imposible luchar contra aquella incomprensión, contra aquel universo de estulticia” (58), en el que el empresario hacía creer a los espectadores que la furia (pasados los cuarenta días de ayuno) respondía a la falta de alimento, cuando en realidad la reacción del ayunador obedecía a que no deseaba abandonar su profesión.

### III.-

El afán del protagonista por ser contemplado pareciera ser un indicio de narcisismo; sin embargo, por ser él un artista, tanto la exhibición como su consecuente necesidad de admiración legitiman su conducta. Vivir el presente, sin reparar en el pasado ni en el futuro, motiva la ruptura de la “continuidad histórica” que, a su vez, se convierte en terreno propicio para las sociedades narcisistas. Christopher Lasch advierte que la no atención al tiempo histórico da paso al “narcisismo colectivo”, fenómeno latente en ese público emergente consciente de “el espíritu de los tiempos” (presentes) (60), que soslaya y desdeña el pasado al que se halla anclado el ayunador.

El contraste entre la figura exigua del protagonista quien, finalmente, fallece (después

de un tiempo prolongado sin ningún tipo de atención) y la joven pantera, nueva inquilina de la celda, ejemplifican esa indiferencia por el pasado y el futuro y es que: ¿Qué nos impide pensar que en adelante la pantera no puede ser sustituida? Entre el vaivén de las cuadras y de los espectáculos del circo, la muchedumbre experimenta la inmersión del instante.

No es difícil, a lo largo de "Un artista del hambre", percatarse de que el ayunador (además de cumplir cabalmente con su arte) no logró advertir "el espíritu" de los tiempos, marcado por otro tipo de diversiones e intereses que tensionan y redimensionan la relación entre el público y la recepción del arte. De hecho, su cuerpo en tanto entidad tangible quedó "suspendido/congelado" en el tiempo. En oposición a la creciente vigilancia del cuerpo en la que se batalla contra su obsolescencia, mediante intervenciones quirúrgicas o planes deportivos y alimenticios (Lipovetsky), el ayunador, dada la naturaleza de su oficio, jamás consideró ningún procedimiento en favor de su cuerpo.

A partir de los modos de proceder del público, más inquieto ahora y menos tolerable a determinados espectáculos (como el del ayunador), certificamos cómo la incompreensión campea todo el relato, a pesar del intento por ocultar o atenuar el verdadero rechazo al artista del hambre. Sabemos que el protagonista alcanzó la fama al lado del empresario quien financiaba el espectáculo, pese a sus tratos cuestionables. Un ejemplo de estas acciones, amparadas en su condición de empleador, lo constituye la salida del artista de su jaula (cumplidos los cuarenta días de ayuno como Jesucristo). En la ceremonia de retiro la voluntad del ayunador fue ignorada, el empresario con "exageradas precauciones" y "no sin darle una disimulada sacudida" (56) lo doblegaba. De igual forma las jóvenes, en apariencia amables, que tenían como misión ayudar al artista del hambre al término de la cuarentena, destacaban por su crueldad, lo que llevaba al ayunador a preguntarse: "¿Por qué aquella gente que fingía admirarlo tenía tan poca paciencia con él?" (56).

Según señalan Max Brod y Oskar Pollak, Franz Kafka (1883-1924) fue un gran observador, afirmación que no ponemos en duda en virtud de los cambios fraguados en el entresiglo, los cuales son asomados (en ocasiones apenas insinuados) en su propuesta literaria. En el relato objeto de este breve escrito, detectamos las transformaciones gestadas en la percepción del público, colectivo que ante la aparición de nuevas diversiones no vacila en dirigir su mirada hacia ellas. Así, la pantera en su condición de "pieza", digna de admiración, podrá ser desplazada por otro animal u otro "producto" de consumo. El espacio ocupado por quien fue fiel a su oficio, ahora con decorados y escenografía renovada, aloja a un huésped decidido a devorarlo todo. ¿Acaso la intranquila paciencia de los apresurados espectadores se salvará de sus fauces?

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## Referencias

Bauman, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Bordwell, David y Thompson, Kristin (1997) *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Kafka, Franz (2004[1922]) "Un artista del hambre" en *Sirenas, topos y buitres. Un bestiario*. Buenos Aires: Planeta.

Lipovetsky, Gilles (1986) *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.

Maingueneau, Dominique (2010[2001]) "Situación de enunciación. ¿Situación de enunciación o situación de comunicación?". París: Université Paris XII.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## UN ACERCAMIENTO A PLAYING KAFKA. DE LA LITERATURA AL VIDEOJUEGO

Richard Escalante  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0001-7565-4266>  
[riescar@gmail.com](mailto:riescar@gmail.com)

Recibido: 05/08/2024  
Aprobado: 07/09/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.04>

### RESUMEN

El nuevo milenio ha traído consigo la transposición de numerosas temáticas provenientes de la literatura a diferentes artefactos culturales, entre ellos se aluden a los videojuegos. Es así que, para la conmemoración de los cien años de la muerte de Franz Kafka, se diseñó *Playing Kafka*, un videojuego cuya finalidad es acercar a un nuevo público al universo kafkiano a partir de sus temáticas más relevantes. Desfigurando así las barreras entre las industrias culturales y del ocio.

**Palabras claves:** Kafka, *El proceso*, videojuegos, *Playing Kafka*, Industrias culturales y del ocio.

**Cómo citar:** Escalante, Richard (2024). "Un acercamiento a *Playing Kafka*. De la literatura al videojuego". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 39-45.

### AN APPROACH TO PLAYING KAFKA. FROM LITERATURE TO VIDEOGAME

### ABSTRACT

The new millennium has brought with it the transposition of numerous themes from literature to different cultural artifacts, among them video games. Thus, for the commemoration of the 100th anniversary of Franz Kafka's death, *Playing Kafka* was designed, a video game whose purpose is to bring a new public closer to the Kafka universe through its most relevant themes. Thus disfiguring the barriers between the cultural and leisure industries.

**Keywords:** Kafka, *The Process*, videogames, *Playing Kafka*, Cultural and leisure industries.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

A partir de una conversación de Kafka con Max Brod (después de 1917), este último escribió sobre *El proceso*:

Franz Kafka consideró la novela como inconclusa. Antes del capítulo final, existente, habían de ser descritos todavía algunos estadios del misterioso proceso. Pero dado que, según la opinión expuesta oralmente por el autor, el proceso no debía llegar nunca a la máxima instancia, en cierto sentido, la novela era absolutamente interminable, esto es, era continuable in infinitum. (Kafka, 1969: 90).

Franz Kafka es reconocido por ser uno de los escritores más significativos del siglo XX, su vigencia en la contemporaneidad es innegable en el campo y horizonte literarios. Algunas veces como figura referencial y otras como profeta o vidente del marco burócrata de las sociedades modernas. Sus escritos, que parten desde las palabras y más específicamente desde la literatura universal, se movilizan hacia otros medios de amplio auge, en este caso, al ámbito de los videojuegos.

Diseñados bajo específicas propuestas temáticas, los videojuegos permiten a los usuarios encontrarse y ser partícipes de diferentes mundos. En el caso específico que nos ocupa, del universo kafkiano. En una forma, si se quiere, de transformación y actualización de la recepción en la obra literaria, llevándola, de esta forma, a un nuevo público objetivo más joven y habituado al consumo de videojuegos, los llamados nativos digitales. Todo ello trae consigo una continua reflexión sobre la desfiguración y borrosidad de las fronteras entre las industrias culturales y del ocio.

A partir de este escrito se pretenden revisar algunos aspectos temáticos presentes en el videojuego *Playing Kafka* (2024) del estudio independiente Charles Games, en conjunto con el Instituto Goethe, que se llegan a configurar en la atmósfera del universo kafkiano. Se tomará como punto de encuentro la novela titulada *El proceso*, que tiene su eco en el videojuego al constituirse en el primero de los escenarios. De esta forma, bajo una óptica comparatística, la propuesta es reconocer algunos de dichos aspectos de la novela presentes en el videojuego, que se erigen en temas y motivos propios del universo kafkiano.

### El enclave desde lo literario

Franz Kafka fue uno de esos escritores que resultó ajeno a su tiempo, sobre todo desde el punto de vista del reconocimiento; sus textos se insertan en las coordenadas de las estructuras sociales quizás de un modo anticipado, lo cual desvela, como afirma Jordi Llovet (2012), el grado profético de su escritura. Asimismo, la prolijidad de su prosa, el des-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

doblamiento de estructuras formales en las que puede confluír lo real y lo fantástico, el uso y manejo de la metáfora, la alegoría, entre otros tropos literarios, lo han convertido en uno de los escritores más influyentes del siglo XX.

La autoexigencia de Kafka frente a sus escritos había condenado muchas de sus obras a las cenizas; sin embargo, estas recibieron la salvación por parte de su amigo y también escritor Max Brod. Así, *El proceso*, objeto de este texto, fue uno de los escritos afortunados. Brod, evadiendo el papel de verdugo, se ampararía en la máxima de que toda obra, cual barco de papel que es puesto a la deriva en un riachuelo, debe buscar su propio rumbo. Y es que, toda obra, al decir de Gadamer, debe autorrepresentarse. Si toda creación es o no significativa, el tiempo y la recepción serán los verdaderos jueces.

Desde el inicio de *El proceso* el lector se consigue con una situación que sorprende al sentido común y lo *desautomatiza*, al decir de Víctor Shklovski, con respecto a lo que continúa. Joseph K. (el protagonista) se levanta de su cama una mañana cualquiera y se encuentra con que está detenido por orden judicial. Sin mayor explicación al respecto, la novela prosigue con otras situaciones poco comunes, aunque verosímiles en su entereza, desdibujando de esta forma los límites entre la realidad y lo fantástico a través del sentido de lo absurdo, lo fragmentario e inconcluso. Desde el punto de vista temático, se expone también, enseguida, el aspecto burocrático latente, el cual ha sido un tópico de amplia recurrencia inherente a las sociedades modernas.

### Hacia el *homo videoludens*

Al centrar la atención en las intersecciones entre las industrias culturales en nuestros días, según investigadores como Raúl Rodríguez Ferrándiz “con el inicio de siglo y milenio los límites comienzan a emborronarse y las industrias culturales a ser atraídas y fagocitadas por la vecindad de otras industrias que colonizan el tiempo libre” (2012: 269). Una de aquellas es sin lugar a dudas la industria de los videojuegos. Todo ello debido al creciente desarrollo de los artefactos culturales dispuestos a través de la oleada tecnológica en este siglo XXI. Lo cual ha traído consigo que diversos temas y motivos provenientes de la literatura sean nuevamente foco de atención a través de continuas transposiciones. En un recurso que se nos llega a presentar como actualización, diálogo, relectura e incluso, si se quiere, reinterpretación de textos provenientes desde la literatura.

En este sentido, al hablar de transposición, uno de los ejemplos más significativos lo encontramos en el cine, puesto que recordamos que el séptimo arte, sobre todo en sus comienzos, recurrió a la fuente literaria en busca de temas, argumentos y motivos, en una

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

forma, si se quiere, de cristalizar personajes, contextos y situaciones. En la actualidad este camino transitado por el cine lo observamos recurrentemente en muchos videojuegos, los cuales muchas veces siguen de cerca procedimientos narrativos, temáticas y argumentos literarios, convirtiéndose por excelencia en espacios en los que confluyen diferentes medios, es decir, son estrictamente intermediales.

De esta forma, el videojuego, en tanto software recreativo, en el que confluyen diferentes medios en sí, ejemplifica dos de las categorías de la intermedialidad propuestas por Irina Rajewsky (2005): la primera de ellas es la *transposición* (término ya identificado como sustitución de adaptación), la segunda se hace patente en la referencialidad o alusión constante a la llamada obra de partida, sea mediante diferentes indicios que van de ser específicos a no detallados. Lo cual implica un tránsito y diálogo constantes entre hipertexto e hipotexto, en la terminología de Genette.

### Arquitectura de los videojuegos

Al indagar en las posibles definiciones de los videojuegos, en palabras de uno de los teóricos más destacados en esta área, E. Aarseth se encuentra que: "consisten en contenido artístico no efímero (palabras almacenadas, sonidos e imágenes), que colocan a los juegos mucho más cerca del objeto ideal de las Humanidades" (2007: 5). De allí que resulta como un movimiento casi natural el hecho de establecer conexiones entre las temáticas literarias y los videojuegos, como una forma de materialización, mejor definida de personajes y contextos específicos.

Por otra parte, a diferencia de medios como el cine, los videojuegos exigen dos características fundamentales, las cuales son inmersión e interacción, cualidades que permiten; en primer lugar, adentrarnos en mundos posibles ficcionales, diseñados y controlados mediante herramientas tecnológicas. En la arquitectura de dichos universos todos los detalles o elementos son significativos y se traducen en símbolos operativos que aparte de configurar el ambiente donde se desarrollan las acciones, posibilitan la progresión de la historia; así, la prosecución es motivada a partir de la toma de decisiones del usuario con respecto a los elementos dispuestos, con lo cual se activa la segunda característica propia de la jugabilidad: la interacción.

### El universo de *Playing Kafka*

*Playing Kafka* es un videojuego para la plataforma Android, diseñado por el estudio independiente Charles Games, en trabajo conjunto con el Instituto Goethe, para conmemo-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

rar el centenario de la muerte del escritor checo. El videojuego exhibe palabras, o más bien, fragmentos contenidos en la obra de Kafka, pronunciadas por un narrador testigo, quien se hace presente en las situaciones del entramado de forma literal, como, por ejemplo, cuando Joseph K. se levanta de su cama y es notificada su detención. Escuchamos, pero también leemos "Posiblemente algún desconocido había calumniado a Joseph K., pues sin que este hubiera hecho nada punible, fue detenido una mañana". Asimismo, replica diálogos entre nuestro héroe y los demás personajes que van configurando la historia en la medida en que el usuario interactúa.

La inserción al universo kafkiano en *Playing Kafka* puede verse reflejada a través del ingreso a un espacio utópico y un tiempo ucrónico (Llovet, 2012). Asistimos de inmediato a la consecución de escenarios colmados de imágenes, símbolos y colores que sugieren misterio e inestabilidad, así como identificamos lo absurdo en varios objetos, los cuales funcionan muchas veces como acertijos. Por otra parte, al comienzo los sonidos que escuchamos asemejan el tic tac del reloj, de un reloj singular y desconocido, de un tiempo aparte, todo ello bajo una atmósfera densa y con tonalidades predominantemente oscuras y grises, que se configuran de este modo, en un contexto donde reina lo sombrío.

Al iniciar la ruta del paseante, nos encontramos ante un menú de tres niveles o fases: "El proceso", "Carta al padre" y "El castillo". En el mismo dos de ellos están bloqueados, estableciendo un orden y a su vez un acuerdo con el usuario, situación que no deja de recordar el sentido burocrático de la obra kafkiana, pues para adentrarse en el segundo nivel es obligatorio superar el primero. En el entorno de "El proceso", observamos a un hombre sin rostro, sin una identidad definida, cayendo en un abismo de forma vertiginosa en un estado constante de indeterminación, como atravesando un vórtice de espacio y tiempo.

Emulando la naturaleza propia de la burocracia (de la que es víctima Joseph K.), cuya rigidez e inflexibilidad acompañan determinados procesos, el videojuego propone un escenario que puede extraviar al jugador por la ausencia de una ruta definida. Aunado a la indefinición del camino a seguir y al mismo tiempo a la multiplicidad de tareas, el usuario debe cumplir con exigencias previas para superar obstáculos venideros. Aunque en un principio dependerá de la pericia de cada jugador y de sus decisiones e interacción con los objetos y personajes proseguir, sin dejar de lado el contrato con las reglas del videojuego, las cuales no necesariamente se corresponden con las estrategias del jugador, también se debe destacar que el conocimiento previo de la obra literaria conlleva los linderos del camino dispuesto para continuar.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Una vez adentrados en el universo de *El proceso*, no se hace esperar la voz de un narrador en *off* que comunica las primeras frases del inicio de la novela de forma textual. Es esa una de las funciones del mismo: hilar los ejes de la narratividad, concatenando episodios presentes en la obra literaria.

Por supuesto, el videojuego, en su afán de síntesis y en virtud de su naturaleza, no alcanza a exhibir todas las situaciones producidas en la obra literaria, pero tampoco hace falta, puesto que la propuesta radica en destacar algunos aspectos, ya referidos, propios del universo kafkiano. Tales como la burocracia, la sensación de eterno retorno o el estancamiento en el personaje, un mundo que resalta lo lúgubre e indeterminado, además de la aceptación de realidades ineludibles casi siempre generadas desde un plano de poder superior; por otra parte, no se debe olvidar la extrañeza producida por situaciones cercanas al absurdo.

A partir de propuestas estéticas como *Playing Kafka*, observamos cómo la literatura sigue siendo uno de los principales combustibles e inspiración de los medios de mayor proyección con el punto de mira en un público nativo digital, como los videojuegos. A través de la transposición medial y de las continuas referencias a sus obras literarias, tanto la figura de Franz Kafka, así como las temáticas más significativas de su proyecto literario, son actualizadas a partir de nuevos formatos, soportes o plataformas, suscitando de esta manera la pervivencia del genio de Praga y su propuesta estética. Además, de que debe valorarse estas nuevas propuestas al constituirse en ventanas o hipervínculos que conducen hacia la obra escrita.

Si bien en *El proceso* Joseph K. continúa como en espiral en situaciones que no lo acercan nunca a un final, en el videojuego ese principio de inconclusión visibilizado por Max Brod en sus conversaciones con Kafka, no se cumple, puesto que el jugador se ve en la obligación de seguir las normas del contrato de juego, para así lograr desbloquear los niveles siguientes que podrán conducirlo, primero a *Carta al padre* y finalmente a *El castillo*.

Actualmente las industrias de los videojuegos, lejos de tener como único propósito la recreación en sí misma, también plantean oportunidades de acercamiento a obras consagradas de la literatura, en una suerte de revisitación, como en este caso, y, en simultáneo, cartografían la posibilidad de tomar decisiones que le permitan al jugador conservar la existencia y sumergirse en las complejidades de entornos ficticios, que, al igual que en la vida de Joseph K., pueden, por muy absurdos que parezcan, convertirse en realidad.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## Referencias

Aarseth, E. (2007). "Investigación sobre juegos: aproximaciones metodológicas al análisis de juegos". En: «Jugabilidad: arte, videojuegos y cultura» [nodo en línea]. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*. N.º 7. UOC.

Eguia Gómez J.L. et al. (2013). "Videojuegos: conceptos, historia y su potencial como herramientas para la educación". en *3c TIC: cuadernos de desarrollo aplicados a las TIC*, 2(1).

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid.

Kafka, F. (1983). *El proceso*. Bogotá: Seix Barral.

-----. (1969). *Escritos de Franz Kafka sobre sus escritos*. Barcelona: Anagrama.

Llovet, J. et al. (2012). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

Rajewsky, I. (2020). [2005] "Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la Intermedialidad". (Traducción de Brenda Anabella Schmunck). En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*. N° 6.

Rodríguez, R. (2012). "Industrias culturales/Industrias del ocio: ¿un cambio de paradigma?". En Pedro Aullón de Haro (Editor). *Metodologías comparatistas y Literatura Comparada*. Madrid: Dykinson.

Scolari, C. (ed.) (2013). *Homo Videoludens 2.0. De Pacman a la gamification*. Colección Transmedia XXI. *Laboratori de Mitjans Interactius*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## EL MANGUITO DE KAFKA

Laura Uzcátegui M.  
Universidad de Los Andes  
Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0001-9812-0777>  
[ulaurabeatriz@gmail.com](mailto:ulaurabeatriz@gmail.com)

Recibido: 22/06/2024  
Aprobado: 30/07/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.05>

### RESUMEN

Con ocasión del centenario de Kafka, me propongo hacer una lectura de *La metamorfosis* (1915) partiendo del análisis de un elemento decorativo que aparece en la historia: el cuadro de la mujer del manguito, expuesto en la habitación de Gregorio Samsa. Esta interpretación se fundamenta en la tesis de Benedict Anderson sobre las comunidades imaginadas y pretende identificar cómo en el texto literario se configuran dos comunidades distintas, identificadas con la práctica de leer periódicos y con la práctica de leer revistas. Ello con el fin de mostrar cómo la lectura ociosa de revistas interfiere y desconfigura el régimen de lo "normal" instaurado por el periódico.

**Palabras clave:** Revista, Periódico, Comunidad imaginada, *La metamorfosis*.

**Cómo citar:** Uzcáteui, Laura (2024). "El manguito de Kafka". *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 46-54.

### KAFKA'S LITTLE MUFF

### ABSTRACT

On the occasion of Kafka's centenary, I propose a reading of *The Metamorphosis* (1915) based on the semiotic analysis of a decorative element that appears in the story: the print

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

of the lady in the muff, displayed in Gregor Samsa's room. This interpretation is grounded in Benedict Anderson's thesis on imagined communities and aims to identify how the literary text configures two distinct communities, associated with the practice of reading newspapers and the practice of reading magazines. This is to show how the leisurely reading of magazines and the clipping of the lady in the muff partially interfere with and disrupt the regime of "normalcy" established by the newspaper.

**Keywords:** Magazine, Newspaper, Imagined community, *The Metamorphosis*.

Valéry decía que en un acto creativo de composición (él se refería concretamente a la poesía) hay un primer momento de intuición, y este se manifiesta con la aparición de algo en desorden que, más tarde, se intenta recuperar y traducir en palabras, imágenes, sonidos. Este segundo momento de la composición está caracterizado por un proceso de trabajo formal en el que esa intuición se transforma y ordena. Es este contraste, según Valéry, lo que nos hace sentir que creamos, puesto que no podemos deducir lo que nos llega de lo que se tiene. Tras este argumento de autoridad quisiera introducir mi lectura de, tal vez, la novela más leída de Kafka, *La metamorfosis* (1915). Lo que pienso decir al respecto, puede no tener mayor relevancia. Y no se trata de repetir la vieja fórmula de falsa modestia, me refiero a que "lo que vale para uno solo no vale nada". Esa es la ley del bronce de la literatura, según Valéry (sí, otra vez Valéry). Eso que quisiera resaltar de *La metamorfosis* nace de un elemento irrisorio que saltó a mi vista hace unos años, durante la pandemia, cuando estaba por defender mi tesis sobre las revistas modernistas. Este elemento apenas se muestra tres veces durante la narración: dos, de manera concreta, y una, indirectamente. Se trata de la estampa de "la mujer del manguito", objeto que Gregorio Samsa disecciona de una revista ilustrada o magazine para adornar su cuarto. La presencia del recorte, desde la primera página y desde la primera descripción de la locación principal de la historia, me generó una suerte de exaltación sensible que puso en marcha mi mente. Fabbri (1999) dice que los objetos que nos rodean comunican algo, conversan entre sí y a menudo hablan de nosotros. La pregunta de esta intervención sería, entonces, ¿Qué dice la mujer del manguito de Gregorio Samsa? Retrotrayéndome al origen este escrito tendría que decir, a la manera de Valéry, que el manguito logró algo muy raro en el tren cotidiano de la vida: excitar simultáneamente la sensibilidad, el intelecto, la memoria y el poder de acción verbal para conciliarlo en un producto, cuyo efecto, espero, no sea lamentable para ustedes, oyentes.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404



Mujeres con manguito, ilustración y fotografías publicitarias tomadas de *Elegancias* (Paris, 1912-1913), magazine para un público lector femenino, dirigido por Rubén Darío.

Para Benedict Anderson, en su clásico estudio sobre las comunidades imaginadas, los periódicos y las novelas fueron formas de la imaginación que proveyeron los medios técnicos necesarios para pensar la nación luego del período de la Ilustración. Así, el periódico (el género discursivo que más me interesa destacar) fomentó la configuración de una red de representaciones visuales de la clase de comunidad con que se identificaba esa nación. Estas representaciones también incluyen una manera de percibir el tiempo y el espacio, en el que la idea de lo simultáneo aparece como "tiempo homogéneo, vacío". El término es de Benjamin, y describe cómo la modernidad dota de un carácter mítico al presente, en el que los hechos ocurren en un *continuum* transversal, que se puede cuantificar a través del reloj y calendario.

Siguiendo con la propuesta de Anderson, entender el periódico (y la novela) como "organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del *tiempo homogéneo, vacío*, es un ejemplo preciso de la idea de nación que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia" (2006: 57), ya sin la certeza medieval de que el juicio final está a la vuelta de la esquina. En toda novela y periódico que cumpla con estas características hay un encuentro entre el "tiempo interior" configurado por el texto y el "tiempo exterior" de la comunidad imaginada que lee ese texto. Esto, según Anderson, "provee una confirmación hipnótica de la solidez de una comunidad singular que abarca personajes, autor y lectores, moviéndose a través del tiempo de calendario" (60). Trasladándolo a *La metamorfosis*, la familia de Gregorio Samsa (padre, madre y hermana) constituye una comunidad imaginada dentro de una comunidad mayor integrada por el mundo resumido que exhibe el periódico leído habitualmente por el padre, pero también integrada por el gerente y el jefe de la compañía para los que Gregorio trabaja, las señoras de servicio que se contratan y despiden, los miembros del Banco que emplean al padre, los clientes del almacén para el que trabaja la hermana, los inquilinos, y cualquier otro ser que me falte en esta lista. Ahora bien, la globalidad de esta comunidad funciona armónicamente dentro de un *continuum* temporal que, como dije anteriormente, puede percibirse desde varios órdenes y subórdenes. Estos son: (1) Interior: que puede ser a la vez (1.1) personal, (1.2) familiar y (1.3) colectivo (el del mundo configurado por la historia, aquel que sigue aconteciendo después de la quiebra momentánea del tiempo interior personal y familiar con la metamorfosis de Gregorio); y (2) Exterior: el tiempo del lector en consumir la novela. Sabemos (ustedes y yo, en tanto lectores, desde esa posición olímpica que nos regala el narrador) que la armonía de esta comunidad de la novela consistía en la repetición de actividades como levantarse

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

temprano, comer, tomar el tren, dormir, leer periódico y comentarlo, escuchar el violín, entre otras pocas cosas que solo comparten los personajes gracias al cruce simultáneo de sus vidas en horas precisas o momentos del día como el desayuno y la cena. Fuera de lo que ocurre en estas circunstancias, lo que explica las conexiones entre los personajes (vivencias compartidas y emociones, proyectos para el futuro) es absolutamente imaginado. Al igual que en el periódico leído por el padre, la hora y el día marcan la prosecución de ese tiempo homogéneo, vacío en el que todos conviven: Gregorio, la familia y el resto del mundo. La metamorfosis, si bien marca un antes y después en la vida de la comunidad familiar, pues, como bien sabemos, es el elemento disruptivo de la normalidad, es un evento que solo se yuxtapone a la rutina cotidiana. Dicho en otras palabras, aunque Gregorio genere sobresaltos específicos en sus familiares cuando se deja ver o cuando traspasa los límites del cuarto, su naturaleza insectoide se convierte en especie de noticia sensacionalista, algo que, aunque no se olvida, se deja de mencionar durante esos periodos largos en los que la familia persiste en reorganizarse para recuperar la normalidad del mundo perdida que yace en el periódico ahora dejado de lado por el padre. Una normalidad que finalmente regresa con la muerte de Gregorio y permite colar un destello de futuro conservador, tras la prometedora idea de casar a la hermana.

Ahora bien, ¿qué tiene qué ver la estampa de la mujer con el manguito en todo esto? El periódico es una forma extrema de libro, un libro vendido a escala colosal, pero de popularidad efímera, dice Benedict Anderson (60). Es una de las primeras grandes manifestaciones de la cultura industrializada. Su obsolescencia es casi obscena, el colectivo lo desecha casi inmediatamente después de tenerlo, y esto propicia "una ceremonia masiva extraordinaria: el consumo casi precisamente simultáneo ("imaginario") del periódico como ficción" (60). En la era de la industria cultural, la conciencia existe en estado mítico, de ensoñación. Estado contra el cual, creía Benjamin, el conocimiento histórico era el único antídoto. Pero este tipo de conocimiento histórico no puede cumplir una función ideológica y legitimadora del presente, por eso es tan difícil construirlo. El tipo de historia al que él refiere es el que subyace en lo fútil, en lo invisible porque carece de utilidad inmediata, en los objetos que como puntos regados en un plano de la cultura alta y baja se mezclan en la cotidianidad y, al ser unidos, pueden formar nuevas constelaciones de sentidos. Sólo descubriendo estas constelaciones es posible, entonces, "explotar" el *continuum* de la historia. Gregorio Samsa, por un momento, logra dinamitar el presente de su comunidad imaginada desordenando sus hábitos y replanteando las jerarquías. El primer día en que pierde el tren y falta al trabajo, dice la madre en defensa de él, ante el gerente, que a Gre-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

gorio lo precede su reputación intachable, pues solo piensa en el trabajo. Es en este episodio que el manguito aparece por segunda vez. La madre, durante su intervención, asegura que Gregorio solo se distrae de su trabajo con la carpintería, y que acaba de hacer un marquito "precioso". Este es el marco de la estampa que adorna su cuarto. La estampa, a su vez, es el recorte de una revista ilustrada. El magazine no es lo mismo que un periódico (artefacto que usa el padre diariamente, y ocasionalmente lee Gregorio). Me disculpo si acá estoy diciendo lo obvio, pero estos artefactos culturales sólo tienen en común su modo de producción. Ambos son resultados de la cultura industrial, pero el primero cuestiona la utilidad, economía y obsolescencia del segundo. Es decir, el magazine al exhibir el lado "frívolo" de una comunidad imaginada se convierte en un objeto desestabilizador de la cultura porque fomentan la presencia de una zona intermedia e indefinida, entre lo alto y lo bajo: entre el libro "tradicional" y la prensa "tradicional", entre el lector literato y el vulgar, entre lo aparentemente exclusivo y lo masivo, entre los saberes autorizados y los alternativos, entre las bellas artes y las artes útiles, entre la función estética del texto y la función informativa. Citando el famoso trabalenguas de Deleuze y Guattari, es un espacio nuevo en el que las estrategias compositivas del periódico se han *desterritorializado* para *reterritorializarse*. Hay que recordar que la industria del placer y del entretenimiento (más bajo que alto) constituyó para los artistas del entresiglo XIX-XX una tercera orilla para su sobrevivencia. Una de las pruebas de la reconciliación que plantea la modernidad entre las bellas artes y las profanas pueden hallarse hoy día en el Orsay de París, en las pancartas de Toulouse Lautrec. Otra prueba sería el creciente uso de las revistas por parte de las vanguardias como plataforma de exhibición a principios del siglo XX. Sabiendo esto, la estampa de la mujer con el manguito, probablemente a color (porque todo buen magazine es a color), es un ornamento del espacio íntimo del personaje, construido en fracciones de tiempo de ocio, para estimular el ocio. La imagen, no exenta de una sensualidad representada por *las pieles que envuelven a la Venus*, con silueta de sílfide à la mode, podría leerse, entonces, como el catalizador de la metamorfosis, después de todo, en la primera página de la novela se dice que había sido recientemente puesta allí, sobre la pared, por Gregorio.

Para ir concluyendo, quisiera describir la tercera ocasión en que se habla del manguito dentro de la historia. Se trata de la secuencia en que Grete ha decidido sacar los muebles de la habitación de Gregorio para darle más espacio y comodidad en sus nuevos movimientos. La presencia o ausencia de estos denotan no solo la existencia humana den-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tro del espacio sino también el sentido de la propiedad y de la utilidad. Esta es una creencia que se discute profundamente en esta parte de la narración. Recordemos: Grete quiere ser y sentirse útil, se autoimpone el deber de vigilar por el "bienestar" de Gregorio, entonces convence a la madre de vaciar el cuarto, pues los muebles ya no tienen ninguna utilidad para su hermano. La iniciativa de Grete es bien recibida por Gregorio en un primer momento, pero, pasados unos minutos, en él se activan una serie de recuerdos vinculados al escritorio y al baúl que afloran sensaciones y emociones de carácter afectivo. Es en aquel momento que Gregorio subvierte la jerarquía familiar, con la hermana ahora a la cabeza, y decide mostrar su cuerpo abominable encaramándose sobre la estampa de la mujer del manguito, lo único que ha sobrevivido al saqueo de las mujeres por ser inútil y pasar desapercibido. La estampa solamente tiene valor para Gregorio, y este valor es, por supuesto, simbólico:

Mientras las dos mujeres, en la habitación contigua, se recostaban un momento en el escritorio para tomar aliento, Gregorio salió de repente de su escondrijo, cambiando de trayectoria hasta cuatro veces: no sabía por dónde empezar. En esto, le llamó la atención la mujer envuelta en pieles. Trepó precipitadamente allí y se agarró al cristal, cuyo frío contacto calmó el ardor de su vientre. Al menos esta estampa, que su cuerpo cubría ahora por completo, no se la quitaría. Volvió la cabeza hacia la puerta del comedor, para ver a las mujeres cuando entrasen. (Kafka, 1984: 45).

La acción por parte del personaje rompe la apariencia del tiempo homogéneo, vacío, en que se venía dando simultáneamente el descanso de las mujeres. La agresividad con que Gregorio defiende su última humanidad es explícita en su movimiento y en su pensamiento: "¡Que lo intentase si se atrevía! Él continuaba agarrado a su estampa, y no cedería. Prefería saltarle a Grete a la cara" (45). A pesar de ser una cucaracha<sup>1</sup>, de haber perdido el reconocimiento de los otros, el habla, la visión a color, el gusto por su comida favorita y la noción de la continuidad del tiempo colectivo, etc., en su tiempo interior se sigue manteniendo una noción humanizada del mundo que lo rodea, sensible, arraigada a su habitación. Este último evento con el manguito es heroico, no obstante, sellará el devenir de Gregorio en esta historia. Su rebeldía, como sabemos, traerá trágicas consecuencias que

---

<sup>1</sup> Sé que frecuentemente se han cuestionado las interpretaciones literales sobre esta novela. Una parte de sus estudiosos sostienen que debemos entender la metamorfosis en un sentido alegórico, otros discuten si la descripción del insecto atiende más a la forma de un escarabajo. Mi objetivo, en este trabajo, no es polemizar con la tradición que ha sedimentado la novela. Para identificar al insecto con una "cucaracha" me remito únicamente su aspecto plano, mencionado en la narración en varias oportunidades.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

harán disminuir su fuerza vital. El manguito como vestigio de la cultura industrial de una época queda convertido en el referente de esa humanidad transfigurada, y en un elemento de la narración muy sugerente cuando lo pensamos como objeto que se opone diametralmente a las prácticas de ocio del padre. Por su naturaleza improductiva, probablemente siga colgado en la pared luego de la higienización de la habitación. Esto no lo sabemos, solo estoy elucubrando. Nada dice el narrador al respecto, pero imagino que el servicio tampoco le vería mientras limpiaba y se deshacía del cadáver de Gregorio. Imagino que la nueva familia inquilina se lo encontraría allí, colgado, y terminaría botándolo. No obstante, el manguito seguiría siendo testimonio de la historia turbulenta vivida en esa casa, ahora sepultada por el olvido. En todo caso, ¿he podido demostrar cuál es el poder interpretativo que esta ilustración plantea en relación con Gregorio y la comunidad imaginada a la que él pertenece por consanguinidad? Pienso que el manguito, como objeto profano dentro de la casa, plantea un interesante juego en esa dialéctica de la mirada propuesta desde la novela. Este se comporta como alegoría de las ambiciones de Gregorio, completamente desconocidas por el entorno familiar (u ocultadas, tampoco lo sabemos), pero compartidas por otra comunidad, excéntrica al núcleo familiar, aquella que se divierte leyendo y coleccionando magazines. Forzando mi lectura a una connotación esotérica, podría asegurar que las intervenciones de este objeto singular en la historia dibujan una especie de tríada en la novela, que deja como punto álgido el último episodio descrito: el rescate del manguito. No es casual que, evaluando la extensión del texto, este se encuentre casi a su mitad. El manguito importa, pero su valor simbólico sólo se tasa en un mercado peculiar del gusto. Después de todo, es sólo un cartel publicitario de la cultura para masas al que Gregorio le ha otorgado (con el marco) la posición de obra de arte en un hogar en el que todo lo que lo nutre "debe ser útil". En fin, se trata de un objeto minúsculo, pero curiosamente ubicado en la narración, en el que yo reparé por haber estado husmeando en las revistas ilustradas modernistas del período.

## Referencias

Anderson, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.

----. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal/ Vía Láctea 3.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Deleuze, Gilles (2010). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos. Versión castellana de José Vázquez Pérez.

Fabbri, Paolo (1999). *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa.

Kafka, Franz (1984). *La metamorfosis*. Bogotá: Oveja negra.

Valéry, Paul (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.



Mujer con abrigo de piel,  
ejemplo tomado del  
magazine madrileño  
*Elegancias*, 1920.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## EL ESPACIO VACÍO DE FRANZ KAFKA

Luis Moreno Villamediana  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0008-8807-6208>  
[lmorenovillamediana@gmail.com](mailto:lmorenovillamediana@gmail.com)

Recibido: 18/08/2024  
Aprobado: 17/09/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.06>

### RESUMEN

En la obra de Franz Kafka se puede postular el espacio vacío como la cartografía extraordinaria donde se funda su narrativa. Allí la perspectiva se trastoca, sea por la separación de quien investiga, lee o acecha, y de ello se deriva una estampa turbia, borrosa, Los trucos de la literatura de Franz Kafka prorrumpen, pues, desde la nada vigilante y aérea y musical. Para el autor checo no existe el *horror vacui* porque en verdad ese sitio contiene los trazos de la imaginación, el deseo y la memoria.

**Palabras claves:** Franz Kafka, Espacio vacío, Narrativa, Escamoteo, Imaginación.

**Cómo citar:** Moreno Villamediana, Luis (2024). "El espacio vacío de Franz Kafka". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 55-60.

### THE EMPTY SPACE OF FRANZ KAFKA

### ABSTRACT

In Franz Kafka's work, the empty space can be posited as the extraordinary cartography where his narrative is founded. There, perspective is distorted, whether by the separation of the one who investigates, reads, or lurks, resulting in a murky, blurred image. Kafka's literary tricks thus erupt from a vigilant, aerial, and musical nothingness. For the Czech author,

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30 ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

*horror vacui* does not exist because this space indeed contains the traces of imagination, desire, and memory.

Keywords: Franz Kafka, Empty space, Narrative, Sleight of hand, Imagination.



La fotografía de Franz Kafka con Julie "Hansi" Szokoll y un perro se ha cortado muchas veces para representar la soledad del escritor checo. En un libro de Frederick Karl (*Franz Kafka: Representative Man*, 1991), por ejemplo, la imagen consecuente abrevia su aislamiento de la familia y la comunidad, y mágica y proféticamente alude al destino de los judíos de Europa Oriental. Según él, la presencia tiránica de Kafka sin más compañía que el animal debe leerse como su incapacidad de admitir la existencia ajena; el traje negro tiene carácter luctuoso; sus ojos dejan entrever, profética y mágicamente, un cuerpo que flaquea por la tuberculosis. El retrato es de 1907, así que tales opiniones tienen la certeza fácil de lo retrospectivo, y podrían adivinar en cada segmento lo que ya se ha cumplido: el perro es, digamos, el despotismo soviético que en 1968 acabó con la Primavera de Praga. La foto incompleta funciona como la reunión de todas las barajas del tarot que connotan todos los destinos de un solo escritor, su pueblo y su país.

Al seccionar a gusto ese recuadro se eliminan algunos aspectos de la vida de Kafka que

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30 ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

varios estudios y biografías ya han mostrado. En el mismo comienzo de su libro *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siecle*, Mark Anderson recalca que en la imagen se revela su interés por la moda y las indumentarias. (No se debe olvidar que el padre del autor checo tenía una tienda de caros accesorios). Señala la ancha corbata inglesa, el cuello alto de la camisa y el sombrero bombín, que lleva, nos dice, con una "extravagancia rígida" (Anderson, 1992: 2). En sus años universitarios, además, Kafka comenzó a visitar cabarets y prostíbulos. Hansi Szokoll trabajaba en un bar y era prostituta; según el testimonio de Max Brod, aquel describió a la mujer de esta manera: "regimientos enteros de caballería habían cabalgado sobre su cuerpo" (Stach, 2016: 501). Esos datos refutan la visión del artista desconectado de su entorno, como un pequeño monstruo unánime. A partir de esa condición, el conjunto de sus textos se presta al manejo del psicoanálisis y el existencialismo, como el certificado del desamparo raigal del individuo. Esa posible interpretación se hace de melancólicos clichés que subrayan la reacción humana a la modernidad tecnológica.

Prefiero deducir de la foto completa y de la cercenada el reacomodo constante de una obra que saca provecho de sus ambigüedades y lagunas. En ella puede haber una mujer, un perro y un narrador enamorado y obsesivo; podría haber un judío checo solitario o meramente un posible pastor alemán; o una dama y su mascota; o una pareja heterosexual sin nada más; o una bestia borrosa y entrenada; o el fulano que nunca terminó ni *El castillo* ni *El proceso*, acompañado de un insecto disfrazado de perro... No importa decidir hasta qué punto vemos ni qué vemos; basta con la admisión de posibilidades, enmiendas y omisiones. Esa acogida pone a prueba la escritura de Kafka y la índole general de la literatura. Como ha escrito Avital Ronell del cuento "Ante la ley": "Es justo decir que no hay resultados, solo un juicio interminable, una serie de aplazamientos y la marcada relación del hombre con la ley como no presencia" (Ronell, 2008: 25). Lo inacabado o fragmentario, lo pospuesto una y otra vez (como sus compromisos matrimoniales), lo que se escamotea son componentes estructurales de esos relatos y novelas que se convierten en fantasmas. Leer a Kafka supone enfrentarse a una realidad que parcialmente se fuga; el punto a medias vacante persiste en su lugar como un emblema de aquello que en cualquier instante puede volver. Ese territorio se escruta con el recelo pertinaz de un sabueso que jura poder descubrir el secreto detrás de lo sustraído.

En "Investigaciones de un perro", la voz canina cumple, justamente, el rol detectivesco. La idea de investigar implica el continuado asedio a situaciones, pistas, cuerpos, actitudes, dictámenes, modos de conducta. En ese trabajo parece confirmarse la noción freudiana y existencialista de la figura aislada. El narrador, allí, tiene semejanzas con el Franz Kafka

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30 ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

de Frederick Karl:

Ahora que rememoro el pasado y evoco los tiempos en que aún vivía en medio de la comunidad perruna, participaba de todo cuanto le interesaba, un perro más entre otros perros, descubro, mirándolo bien, que desde siempre algo no encajaba, que siempre hubo una pequeña fractura, que un ligero malestar se apoderaba de mí en medio de los actos populares más solemnes (Kafka, 2003: 37).

En ese testimonio se constata la desconexión del personaje de la colectividad de sus pares. Sin mirada penetrante ni tuberculosis ni sombrero ni corbata traída de Inglaterra, el perro enfatiza el estado subjetivo del ser marginal. Acaso haya una ontología propia del escrutador que observa agazapado y sin tomar parte de las ceremonias sociales. El retiro le permite al protagonista ocuparse "única y exclusivamente en [sus] pequeñas investigaciones carentes de esperanza". Se establece la lógica de lo determinante, por la cual el efecto de alguna experiencia se descifra como vocación tal vez sin recompensa. El producto se manifiesta como una pulsión; es decir, como una iniciativa bastante autónoma y por lo tanto incontrolable. El perro como un Sherlock Holmes carente de alternativas o de libre albedrío.

El origen de ese estímulo está en un incidente de su juventud: él deambulaba sin dirección prevista, como en oscuridad, "ciego y sordo a todo", cuando se topó con un grupo de admisibles artistas "procedentes de las tinieblas". El día en realidad era luminoso; la sensación de tenebrosidad era, se entiende, por completo personal, como el correlato de su temperamento. La llegada a la luz de siete perros va acompañada de un "ruido espantoso" (*entsetzlichen Lärms*). En la aparición de aquellos prójimos desconocidos y absortos hay algo inexplicable: ellos traían consigo, como emisores, el mencionado estruendo. El futuro investigador, entonces aun cachorro, no lograba entender cómo hacían tanto ruido. Sin embargo, la descripción del evento se convierte en comentario zoológico, pues se nos deja saber de inmediato que hay una "musicalidad creativa" (*schöpferischen Musikalität*) propiamente canina. Se transparenta allí una paradoja solo problemática, quizá, para el lector humano. La estridencia es de hecho música, como si ese extraño performance prefigurara la obra vanguardista, experimental, de John Cage. Ahora leemos: "tanto más me sorprendieron esos siete grandes artistas de la música, hasta el punto de dejarme casi paralizado". Y luego el joven perro dice:

No hablaban ni cantaban, sino que, en general, callaban casi con cierta obstinación, pero, como por arte de magia, hacían surgir la música del espacio vacío. Todo era música. La manera como alzaban y bajaban los pies, ciertos giros de la cabeza, la

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30 ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

forma de correr y descansar, las posturas que adoptaban el uno respecto al otro, las relaciones propias de una ronda que establecían entre sí (Kafka, 2003: 37).

En ese contexto, es complicado llegar a una razonable definición de música. Se sugiere, sí, que la abstracción indefinible de esa disciplina se vincula con lo comunitario, lo cual descalifica al cachorro como artista eventual. La música no involucra ya la producción de sonidos armónicos o discordes, sino la congenialidad de la manada. Lo que surge de ese acoplamiento de canes tiene la grandeza del arte consumado, a pesar del yerro ocasional de uno de los miembros de la camarilla. Importa destacar que el investigador, por supuesto, ve el espectáculo desde la distancia, apartado, como un Kafka sin perro ni Julie Szokoll. Pero lo que nos incumbe no es retomar aquella limitada hermenéutica de Frederick Karl que anexa la imagen del inicio a, entre otras, una filosofía de posguerra. A estas alturas, es mejor citar de nuevo el fundamento de aquella exhibición: "como por arte de magia, hacían surgir la música del espacio vacío".

Se puede postular ese espacio vacío (en alemán, *leeren Raum*) como la cartografía extraordinaria donde se funda la narrativa kafkiana. Allí la perspectiva se trastoca, sea por la separación de quien investiga, lee o acecha, y de ello se deriva una estampa turbia, borrosa, como una mancha que pudiera constituirse en una mujer, un perro y un narrador enamorado y obsesivo; en un judío checo solitario o un discutible pastor alemán; o en una dama y su mascota; una pareja heterosexual sin nada más; una bestia borrosa y entrenada; o el fulano que nunca terminó ni *El castillo* ni *El proceso* con un insecto disfrazado de perro... El mismo investigador perruno a propósito de los siete artistas declara: "Apenas se los veía, apenas se veía a ninguno" (Kafka, 2003: # 37). La abundancia que pueda emerger desde esa miopía depende de los arreglos que el encuadre o la censura o la adulteración requieran. Ser fantasma pasa por acatar la dialéctica de lo vacante y lo lleno, la presencia y la desaparición. ¿Acaso debemos únicamente contemplar en la foto la totalidad primaria de mujer-perro-K? Más bien puede aceptarse la reconstrucción metafórica de esas figuras y su aumento o disminución, de acuerdo con las lecturas tentativas o truncadas de los textos de Kafka. La foto y sus variantes es no solo un espacio vacío, sino también fantástico: el verbo alemán que ha sido traducido al español con la expresión "como por arte de magia" es *zauberteten*. En la versión inglesa de Willa y Edwin Muir se usa "conjurar" (Kafka, 1988: 281); lo mismo hace Michael Hoffman (Kafka, 2017: 159). El núcleo de ese verbo es *zauber*, que ciertamente significa "magia" o "mágico" (Kafka, 1976: 183). Los siete perros artistas lo que hicieron fue, con un neologismo, "magificar" la música a partir del espacio vacío. Los trucos de la literatura de Franz Kafka

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30 ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

prorrumpen, pues, desde la nada vigilante y aérea y musical. Para el autor checo no existe el *horror vacui* porque en verdad ese sitio contiene los trazos de la imaginación, el deseo y la memoria. Aunque elimináramos del todo a Julie, a Franz y al perro, como si se tratara de un antecedente verbal del *Blanco sobre blanco* de Kazimir Malévich, se sabría que en alguna instancia del retrato sus siluetas permanecen como entidades en busca de sentido—por más que ese sentido jamás sea terminante.

### Referencias

Anderson, Mark. (2002). *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siecle*. New York: Oxford University Press.

Kafka, Franz. (1976). *Beschreibung eines Kanpfes*. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag.

----- (2017). *Investigations of a Dog and Other Creatures*. Michael Hofmann, trad. New York, New Directions. Kindle.

----- (2003). *Narraciones y otros escritos. Obras completas III*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Kindle.

----- (1988). *The Collected Short Stories of Franz Kafka*. Nahum N. Glatzer, ed. Harmondsworth: Penguin Books.

Karl, Frederick. (1991). *Franz Kafka, Representative Man*. New York: Ticknor and Fields.

Ronell, Avital. (2008). *Pulsión de prueba. La filosofía puesta a examen*. Buenos Aires: Interzona.

Stach, Reiner. (2016). *Kafka. Los primeros años y Los años decisivos*. Barcelona, Acantilado.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N°30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## LA MORALEJA QUE NUNCA LLEGA: APROXIMACIÓN A DOS RELATOS DE FRANZ KAFKA

José Guillermo Gómez  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
[guillermogomez137@gmail.com](mailto:guillermogomez137@gmail.com)

Recibido: 20/08/2024  
Aprobado: 30/09/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.07>

### RESUMEN:

La obra de Franz Kafka comprende un mundo inabarcable de hechos y lugares: cancillerías, registros, buhardillas y habitaciones polvorientas albergan sus acertijos. De allí que sea tan difícil estructurar sobre ella un testimonio o una visión coherente. Además, el propio Kafka aparece siempre en el centro de sus novelas y relatos, tal como sucede con esa letra K. que designa al protagonista de *El Castillo*. A través del presente trabajo examinaremos los rasgos sobresalientes de su narrativa en dos relatos del escritor praguense, centrándonos en su mundo de imágenes, parábolas y alegorías que demoran la moraleja final. La copiosidad de detalles, pequeños signos, indicaciones y desplazamientos de las diversas circunstancias hacen que el lector reaccione con asombro ante las dislocaciones casi incomprensibles que dan pie a interpretaciones y reflexiones infinitas.

**Palabras clave:** Franz Kafka, *La metamorfosis*, Alegoría, Parábola, Símbolo.

**Cómo citar:** Gómez, Guillermo (2024). "La moraleja que nunca llega: aproximación a dos relatos de Franz Kafka". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 61-72.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N°30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## THE MORAL THAT NEVER COMES: SOME CONSIDERATIONS ON TWO STORIES BY FRANZ KAFKA

### ABSTRACT

Franz Kafka's work encompasses an immeasurable world of facts and places: chancelleries, registers, attics and dusty rooms contain his riddles. That is why it is so difficult to structure a coherent testimony or vision around it. In addition, Kafka himself always appears at the center of his novels and stories, as happens with the letter K. which designates the main character of *The Castle*. Through this writing we will examine some relevant elements of his narrative in two stories by the Prague writer, focusing on his world of images, parables and allegories that delay their final morals. The vastness of details, signs, indications and displacements of the various circumstances make the reader react with astonishment to the almost unfathomable dislocations that give rise to endless interpretations and reflections.

**Key words:** Franz Kafka, *The Metamorphosis*, Allegory, Parable, Symbol.

La narrativa de Franz Kafka, tan sugestiva como difícil de aprehender en una visión coherente, se mueve en un universo inabarcable de hechos y lugares. El mundo de las cancillerías, registros, buhardillas, cámaras y habitaciones polvorientas, desgatadas y enmohecidas es el mundo de Kafka, el que alberga sus acertijos. La búsqueda o exploración de la verdad, que Lancelotti (1974) defiende como elemento constitutivo del cuento se manifiesta en la obra del escritor checo a través de alegorías que revelan que la única verdad es que la existencia es indescifrable, puesto que cualquier interpretación posible es fácilmente destronada por las demás, sin que alguna pueda imponerse sobre el resto. Además, resulta evidente que quien aparece siempre en el centro de sus relatos y novelas es él mismo, lo que lo impulsa a hacer invisible a sus protagonistas, tal como sucede con el narrador de "La edificación de la Muralla China" o esa letra K. con la que se designa al personaje principal de *El castillo*. Walter Benjamin señala que de este hecho curioso podríamos imaginar una leyenda: "[...] la de alguien que se pasó toda la vida preguntándose cuál era su aspecto, sin saber que existe una cosa llamada «espejo»" (2018:104). Para Benjamin (2018) la obra de Kafka es profética. La minuciosidad de detalles, singularidades, pequeños signos, indicaciones y desplazamientos en las más diversas circunstancias hacen que el lector reaccione con asombro ante las dislocaciones casi incomprensibles que "[...] delatan el establecimiento de nuevas leyes" (104). Por eso el teórico alemán afirma que no hay una sola descripción en sus relatos que no implique una

deformación. Esta fijación de Kafka en la deformación de la existencia puede parecerle al lector un caso de obstinación. Todo lo que describe enuncia otra cosa y ese detallismo curioso, esas descripciones copiosas y minuciosas dan pie a interpretaciones y reflexiones infinitas.

La vida y obra de Franz Kafka se ubican dentro del escenario europeo entre finales del siglo XIX y principios del XX, por lo que testimonian los hechos más significativos de las primeras dos décadas, tanto la Primera Guerra Mundial como el período de entreguerras, y avizoran el surgimiento del totalitarismo. Evidentemente, los sucesos que conmocionaron al mundo influirían en gran medida en la narrativa del escritor checo que, como precursor del expresionismo y del surrealismo, procuró plasmar la existencia del ser humano como cosa absurda. Como señala Benjamin (2018), en el mundo kafkiano el hombre contemporáneo vive en su cuerpo como K., el protagonista de *El Castillo*, en la aldea al pie de la montaña: como un paria que nada sabe de las leyes que unen ese cuerpo con otros órdenes superiores. Quizás sea revelador el hecho de que con mucha frecuencia sean animales quienes constituyen el centro de sus narraciones. Pasando por ratas, topos, escarabajos e híbridos (como aquel animal mitad felino, mitad cordero de "La cruz"), podemos estar leyendo un buen rato sus relatos de animales sin darnos cuenta de que no se habla en ellos de seres humanos.

Hijo de un comerciante judío de buena fortuna establecido en Praga y de una dama de familia distinguida de la capital checa, Kafka cursó estudios en Leyes en la Universidad de Praga, donde se doctoró en 1906. La crítica descubre la influencia de Pascal, Kierkegaard, Ibsen y del naturalismo y, en líneas generales, propone dos vías para interpretar los textos kafkianos. Benjamin (2018) enfatiza que ambas, tanto la psicoanalítica como la teológica, equivocan el camino porque se centran en descifrar significados ocultos en lugar de enfocarse en las obras. La primera busca en los textos los indicios de los desasosiegos de Kafka en el seno de su propia familia, en particular, la difícil relación con su padre. La segunda, en cambio, procura concebir la obra completa según un esquema filosófico-religioso. Si bien dicho patrón teológico no luce tan desacertado, Benjamin (2018) considera que supone dar un rodeo para evitar el mundo kafkiano. Al interpretar sus tres novelas, es evidente que Kafka quiso representar el poder superior, el reino o esfera superior de la gracia, en *El Castillo*, mientras que en *El proceso* representó el poder inferior de los tribunales y juicios, y en su última novela, *América*, abordó el mundo entre ambos: el destino terrestre y sus difíciles exigencias. Nosotros, sin embargo, nos proponemos una interpretación de dos relatos del escritor desde el centro de su mundo de imágenes, en el

que abundan parábolas y alegorías que demoran su moraleja final, lo que, como señala Walter Benjamin (2018), constituye la gracia de lo fragmentario.

Al celebrarse el primer centenario del nacimiento de Kafka, el diario *El País* publicó un artículo de Jorge Luis Borges en que él resume sus impresiones sobre la obra del checo a partir de sus primeras lecturas en 1916. Al referirse a su trabajo como traductor de los relatos del escritor praguense, Borges señalaba lo siguiente:

Yo traduje el libro de cuentos cuyo primer título es *La transformación*, y nunca supe por qué a todos les dio por ponerle *La metamorfosis*. Es un disparate, yo no sé a quién se le ocurrió traducir así esa palabra del más sencillo alemán. Cuando trabajé con la obra el editor insistió en dejarla así porque ya se había hecho famosa y se la vinculaba a Kafka. (2015: párr. 4).

En su introducción a *La metamorfosis y otros relatos* Llovet (2000) aclara que, salvo la primera edición en catalán, todas las traducciones del relato más famoso de Kafka han llevado siempre por título *La metamorfosis*, lo que puede inducir a los lectores a considerar que se hallan frente a una obra de la literatura fantástica o mitológica. En su idioma original, *Die Verwandlung* sólo significa transformación, cambio de forma, mutación del aspecto exterior. En ningún caso sugiere cambio por causas de orden sobrenatural o de poderes incomprensibles. Para tales casos, el alemán emplea el término *metamorphose*, de origen griego, en lugar de la palabra corriente *Verwandlung*. Esto es lo primero que debe tener en cuenta todo lector que emprende la lectura de esta narración: no nos encontramos ante un ejemplo de literatura fantástica sino ante la descripción realista de las relaciones entre los miembros de una familia sacudida por la fatalidad de que el hijo mayor, Gregorio Samsa, se despierta convertido en un escarabajo repugnante. El protagonista se adapta a sus nuevas condiciones de vida y hasta el lector termina aceptando como verosímil que a alguien pueda sucederle una cosa así.

Tanto Nabokov (1983) como Benjamin (2018) señalan que Gregorio Samsa no era ningún animal extraño ni criatura mitológica sino el más común de los escarabajos, considerando que se trataba de un animal doméstico en la Praga de su tiempo y en cualquier ciudad europea con pisos de madera. Sólo la tendencia a considerar *La metamorfosis* como un texto surrealista condujo a muchos lectores a imaginar a Samsa convertido en un animal insólito, a pesar de que Kafka realiza una descripción minuciosa que en nada contradice la anatomía de un escarabajo y siempre insistió a sus editores en que el animal debía entenderse de forma alegórica. Resulta muy interesante reflexionar

sobre la elección de animales que el escritor empleaba para expresar sus acertijos. Benjamin (2018) resalta que siempre se trata de animales que viven bajo tierra o, como el escarabajo de *La metamorfosis*, de los que se ocultan entre las grietas y hendiduras del suelo. Y esta preferencia por las madrigueras es lo que a Kafka le parece más adecuado para los miembros de su generación y su entorno, gente aislada que desconoce la ley. Asimismo, los espacios que se describen aparecen polvorientos, envejecidos, corrompidos. A partir de la transformación de Gregorio su habitación se convierte en una madriguera llena de suciedad, polvo y basura. La comida descompuesta y los enseres mugrientos que van apilándose dentro -porque la asistenta y los demás miembros de la familia tiran todos los trastos viejos en la habitación oscura- le impiden a Gregorio desplazarse y, al lograr hacerlo, deja tras de sí un rastro inmundoso. De igual modo, los espacios en los que se desarrolla *El proceso* están enmohecidos, viciados y anticuados, como muestra de la depravación de ese mundo. Benjamin (2018) sostiene que con desvergüenza Kafka representa el poder superior tan cruel como el poder inferior. Ambos mundos aparecen como laberintos oscuros donde se juega con las víctimas como el gato con el ratón.

Centrándonos en *La metamorfosis*, el relato apunta a las diferentes y variables relaciones interpersonales en el seno de una familia burguesa, con un padre mezquino que se arruinó antes de que inicie la acción narrativa y con un hijo solícito y ahorrador que trabaja incansablemente para saldar las deudas del progenitor, a la espera de una liberación definitiva que habría llegado al cabo de unos pocos años; con una hermana con disposición a la música, a punto de ingresar en el Conservatorio (gracias a la ayuda de Gregorio); y con una madre comprensiva y amorosa, en oposición a la severidad y el malhumor del padre. Esta vida familiar se ve turbada por la transformación de Gregorio. A partir de entonces, veremos que Grete, el nexo entre su hermano y sus padres, se convertirá luego en aliada de éstos en la indiferencia y la desesperación. Los padres pasarán del asombro inicial a la indolencia. Se adaptarán a la situación y buscarán empleos mediocres como ordenanza de un banco (el padre), dependiente de una tienda (Grete) y tareas domésticas (la madre). Y de la indolencia pasarán a un odio poco disimulado al final del relato. De hecho, Grete, que cuidaba más solícitamente a su hermano, se encargará en la última parte de torcer los sentimientos de los padres hasta culminar con la muerte de Gregorio y un sentimiento de liberación por parte de la familia.

Tanto Benjamin (2018) como Llovet (2000) observan en *La metamorfosis* una parábola de las condiciones sociológicas que envolvieron la producción literaria de Kafka y de buena parte de su generación. En efecto, la obra parece una fabulación de las condi-

ciones de extrema soledad que el escritor praguense siempre necesitó para escribir, como la representación literaria de la situación de aislamiento que ya se cernía sobre cualquier artista en las primeras décadas del siglo XX. En sus cartas a Felice Bauer y a Max Brod reconoce que para escribir necesita permanecer en aislamiento, no como un ermitaño, sino como un muerto (Brod, 1951). El escribir es un sueño más profundo, o sea, la muerte. Es notorio que Kafka siempre hizo todo lo posible por evadir las obligaciones sociales, por zafarse de responsabilidades excesivas en su trabajo como abogado para encontrar la tranquilidad que le permitiera continuar su trabajo literario. Buscando esa tranquilidad recorrió media Praga en búsqueda de apartamento o habitación de alquiler donde poder retirarse a escribir. Dicho de otro modo, buscaba el mismo aislamiento de Gregorio Samsa respecto a su medio laboral y ambiente familiar.

Sin embargo, como señalábamos más arriba, *La metamorfosis* también puede ser entendida -al menos así lo expresa Benjamin (2018)- como alegoría de una situación de inferioridad de la que participa no sólo Kafka sino también toda una generación de escritores de finales del siglo XIX y principios del XX (el movimiento cultural de *Fin-de-siècle*). Desde la Revolución Francesa Europa fue testigo del ascenso material y cultural de la clase burguesa como eje de los acontecimientos históricos entre 1789 y 1914. Como motor de dicho auge emergió el mito aludido del progreso. Los impulsos de este proceso histórico fueron la confianza en los avances científicos, un programa social de sólidas bases liberales que aspiraba al confort universal y una confianza ciega en el desarrollo económico. Pero no todo el mundo se dejó llevar por ese optimismo que parecía no conocer fondo ni punto final. Por ello afirma Llovet (2000) que bastaba una ligera desconfianza ante los valores de pretendida validez universal sobre los que se asienta la civilización industrial para que surgiera una línea paralela de escritores como Thomas Mann, Oscar Wilde, Becket y Joyce, que muestran una misma actitud: el menosprecio de la opinión común y el rechazo de modos de representación que desbordan ciego optimismo y esperanza en el futuro.

Kafka también pertenece a este grupo de escritores y *La metamorfosis* es uno de los relatos ejemplares de esa otra línea o serie paralela de la literatura europea. Al igual que en *El castillo* o *El proceso*, aparecen las distancias insalvables entre un individuo y la máquina de la ley, o el sistema de la burocracia, o el peso del poder visto como algo absoluto. No se trata de un diagnóstico novedoso de la sociedad europea, presidida por leyes incuestionables y eficaces, un Estado tan poderoso como sutil, un poder tan eficiente como invisible. Sin embargo, las deformaciones de la existencia que se presentan en los re-

latos de Kafka muestran una mayor perspicacia -con resultados inquietantes y abrumadores- en la descripción de la distancia insalvable entre sujeto y ley, individuo y Estado, entre el intelectual y la masa vociferante. Como señala Benjamin (2018), Kafka ilustró con mayor agudeza fenómenos que en su época ya tenían casi un siglo de antigüedad: el peso de la maquinaria del Estado sobre la inteligencia y libre voluntad del individuo.

No hay en *La metamorfosis* nada que contradiga la interpretación de Benjamin (2018): las circunstancias en las que se desempeña Gregorio en su trabajo como viajante de comercio; la forma en la que se trata el tema del dinero, el salario y el ahorro; la figura compuesta y articulada de los tres inquilinos (dos de ellos siguen como autómatas al del medio, como funcionarios que sólo obedecen ciegamente a la autoridad); y la representación del padre de Gregorio, con su uniforme de ordenanza. Con mucha perspicacia Benjamin (2018) hizo notar que para Kafka el mundo de los funcionarios y el de los padres son idénticos: repletos de embotamiento, degeneración y suciedad. Las manchas y el desgaste invaden el uniforme del padre de Gregorio, así como la mugre es el elemento vital del funcionario. Hasta tal punto es la suciedad de los funcionarios que podrían considerarse como unos grandes parásitos, no sólo refiriéndose al plano económico, sino también a las fuerzas de la razón y la humanidad, de la que también sacan sustento. A expensas de Gregorio, el padre se gana la vida y se alimenta de él como un parásito. Consume sus fuerzas, roe y le arrebató sus derechos. El padre sancionador es al mismo tiempo el padre acusador, y el pecado del que acusa al hijo es para Benjamin (2018) una especie de pecado hereditario. Para Llovet (2000), si la obra de Kafka mantiene toda su vigencia y puede atraernos tan vivamente como interesó a sus contemporáneos, ello puede deberse a que vivimos en el mismo laberinto de caminos misteriosos en los que él peregrinó toda su vida sin encontrar una salida.

En otra obra digna de mención, "La edificación de la muralla china", Kafka vuelve a dar muestra de su perspicacia en el uso de parábolas y descripciones minuciosas que demoran la moraleja final. En este relato, un narrador que se presenta como versado en albañilería indaga las causas por las que la muralla no fue construida de forma continua: las cuadrillas de albañiles edificaban sólo 1 kilómetro de muralla y luego eran enviados a otras regiones donde levantaban otro kilómetro más, dejando secciones sin concluir que no ofrecían ninguna resistencia a los pueblos bárbaros del Norte, que podían invadir el Imperio Chino en cualquier momento. El suceso, de más está decir extravagante, permite a quien narra ahondar en los designios de la Dirección y de la figura del Emperador como

voluntad remota que impone su ley incluso en los poblados más recónditos del imperio. Lo que en un principio es un informe que prepara el narrador sobre las razones por las que la construcción se llevó a cabo de ese modo, termina convirtiéndose en una reflexión sobre las instituciones del Imperio y la relación que guardan con el ejercicio del poder por parte del Emperador. No obstante, en ningún momento se aparta del acontecimiento que le sirve de tema, sino que insiste en él desde el inicio hasta el final sin que decaiga un solo instante el interés.

Señala Lancelotti (1974) que Kafka convierte el relato en un mecanismo de recapitulación a través del cual se pueden explorar las posibilidades, circunstancias y modalidades del suceso que fundamenta el cuento. En efecto, observamos incidentes discretos referidos al acontecimiento, como las clases de arquitectura y albañilería, la preparación de quienes debían participar en la gran obra, la mala suerte de quienes culminaron sus estudios antes y no pudieron participar (lo que resulta asombroso puesto que aun cuando la empresa requería expertos, aquellos que terminaron la escuela antes no fueron tomados en cuenta). Sin embargo, el eje de la narración lo constituye el análisis o reflexión sobre los designios de la Dirección y los posibles fundamentos del poder del imperio. Una de las primeras consideraciones apunta a la construcción de una nueva Torre de Babel, si bien los planos eran algo nebulosos y la muralla carecía de una forma que permitiera la edificación dicha torre:

Casi no había un contemporáneo educado que no fuera albañil de profesión e infalible en materia de cimientos. No era esto, sin embargo, lo que el escritor quería demostrar; su tesis era que la gran muralla ofrecería por primera vez en la historia una sólida base para una nueva Torre de Babel. Primero la muralla, por consiguiente, luego la torre. El libro estaba en todas las manos, pero debo admitir que hasta el día de hoy no acabo de entender su concepción de la torre. ¿Cómo entender que la muralla que ni siquiera formaba un círculo, sino una especie de arco o de semicírculo, fuera la base de una torre? (Kafka, 2000: 77).

Inmediatamente después el narrador sopesa que el plan de la torre -y la muralla- probablemente guardaba un sentido espiritual en tiempos de gran confusión mental. Nadie sabía exactamente dónde estaba el despacho de la Dirección y quiénes se encontraban allí, pero el albañil intuye que en la Dirección se agitaban “[...] todos los pensamientos y todos los deseos humanos e inversamente todas las metas y todas las plenitudes” (2000:78). Por lo tanto, eligió deliberadamente llevar a cabo la edificación mediante el sistema de construcción parcial. Con Kafka se abre el camino del misterio a lo absurdo que formará parte del acontecimiento del que trata el relato, donde lo extraordi-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N°30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

nario corre a la par de lo cotidiano. Posteriormente, el narrador, que intenta dar con una explicación, reconoce la inutilidad de la muralla para proteger a su región de los invasores del Norte, ya que nunca los han visto ni han tenido noticias recientes de ellos:

¿De quiénes iba a defendernos la Gran Muralla? De los pueblos del Norte. Yo vengo del Sudeste de la China. Ningún pueblo del Norte nos amenaza. Leemos las historias antiguas, y las crueldades que esos pueblos cometen siguiendo sus instintos nos hacen suspirar bajo nuestros pacíficos árboles [...] Pero eso es todo lo que sabemos de esos hombres del Norte. Nunca los hemos visto y si permanecemos en nuestra aldea no los veremos nunca, aunque resolviesen precipitarse sobre nosotros al galope tendido de sus caballos salvajes -demasiado vasta es la tierra y no los dejaría acercarse-; su carrera se estrellaría en el vacío. (2000: 80).

Quizás una de las claves del relato la proporciona Benjamin (2018), quien señala que Kafka hubiera podido definir la organización como destino, no sólo en las enmarañadas jerarquías de funcionarios que figuran en sus novelas, sino también en las inabarcables empresas de construcción. Al inicio del relato el narrador afirma que la Gran Muralla fue concebida como protección para los siglos, por lo que era fundamental la máxima minuciosidad en la construcción, los conocimientos arquitectónicos de todos los tiempos y la elevada conciencia de todos los constructores. Cualquier ligereza o el menor descuido por parte de una persona o de varios individuos habría ocasionado eventos catastróficos e inmensas tragedias sociales. El albañil determina que eran necesarias una férrea estructura organizacional y solidaridad estrecha y duradera entre hombres de pueblos remotos, extraños, incluso hostiles entre sí, para culminar una obra cuya utilidad sólo podrá evidenciarse con el tiempo; mientras que el plan de la Dirección resulta incomprensible. Ante estos razonamientos, los lectores nos vemos tentados a asumir que la finalidad de la Gran Muralla no era otra que mantener a todos los pueblos de las vastas regiones de China unidos a través de los siglos. El narrador nos invita a sopesar la persistencia del pasado en el presente, expresada en la voluntad del emperador que aún después de muerto sigue gobernando las aldeas más remotas de su imperio: "Así está cerca nuestro pueblo de los emperadores antiguos, pero al que vive lo juzgan entre los muertos" (Kafka, 2000: 84).

Además de la copiosidad de detalles y descripciones minuciosas, la alegoría juega un rol esencial en la narrativa de Kafka. En el caso de "La edificación de la muralla china" la primera parábola pretende indicar que no se debe ahondar demasiado en la meditación de las razones que pudo haber tenido la Dirección para ejecutar la construcción de la mu-

ralla en la forma en que lo hizo. Es preciso entonces fluir como el río que en primavera recorre campos y fertiliza tierras hasta desembocar en el mar. Penetrar demasiado en los designios de la Dirección no sólo produce estancamiento sino la reducción o la extinción. De este modo, el narrador decide, al final del relato, no ahondar más en la concepción que tienen los súbditos del Emperador, porque presiente que le podría suceder lo que al río que se estanca e inunda los campos y poblados.

Para Izquierdo (1981) las parábolas en la narrativa de Kafka implican una *bimembración* teórica: la primera parte de ellas es una elucubración, mientras que la segunda se disuelve en un diálogo que al final no las resuelve, sino que contribuye a reconstruir un laberinto narrativo que pone en pugna dos fuerzas antitéticas, una real y otra irreal, y que el mismo escritor procura dotarlas de dosis equivalentes de capacidad disuasoria. Es un duelo cuyo desenlace es llevado por Kafka al aplazamiento infinito, ya que ninguna puede prevalecer sobre la otra. La convivencia de la realidad y la irrealidad implica siempre acabar y empezar al mismo tiempo. Para Robert (1970), en cambio, el símbolo, y en este caso la alegoría, vela y devela al mismo tiempo lo que sugiere, y allí radica la ambigüedad que muestra su naturaleza. Pero observamos que el símbolo de Kafka no comporta sólo una ambigüedad como tal, sino que, al no contener indicio sobre su ubicación en el espacio del pensamiento, parece justificar una gran variedad de interpretaciones posibles. Además, está siempre conectado a realidades y experiencias heterogéneas, difíciles, si no, imposibles de comparar. Debido a esa polivalencia de los símbolos, y en especial de las parábolas, cada intérprete puede seleccionar el suyo, pretendiendo reconocer en él un valor exclusivo, sin que pueda demostrar que está en lo cierto. Benjamin (2018), por su parte, hace notar la asombrosa capacidad de Kafka para proveerse de alegorías y, al mismo tiempo, no empeñarse nunca en lo interpretable. De hecho, siempre hizo lo contrario: tomar todas las precauciones en contra de la clarificación de sus textos, que siempre dan pie a reflexiones infinitas. Mientras que novelas y cuentos procuran bastarse a sí mismos, los libros de Kafka nunca intentan hacerlo, “[...] porque son historias preñadas con una moraleja que jamás llegan a dar a luz” (2018: 105).

Para Lancelotti (1974) la depuración del relato que realiza Kafka a partir de *La metamorfosis* se basa en la capacidad de aliar el signo con lo significado: el regreso a la raíz más primitiva de la fábula. La alegoría, por virtud de la naturaleza abstracta del signo, intensifica el relato en la medida en que refuerza la presencia de su recurrencia en el relato, en la medida en que el narrador, si bien medita sobre concepciones fundamentales que sostienen el Imperio, no abandona los acontecimientos sobre los que

trata la obra. Sin embargo, la persistencia del pasado en el presente como manejo del tiempo por parte de Kafka deriva en el empleo del recurso estético de la supervivencia. La parábola del mensaje que el rey envía desde su lecho de muerte al súbdito más lejano de su imperio revela el persistir del pasado en el presente, que permite que seres y situaciones se sobrevivan en el relato. El mismo narrador da cuenta de cómo todos en su aldea desconocen cuál emperador o cual dinastía reina, por lo que creen que los emperadores que en efecto murieron hace siglos son los que gobiernan en la actualidad. De este modo, “[...] voluntades remotas y pasadas imponen su ley como si continuaran viviendo, ordenan el presente como si aún alentara su perdido soplo” (Lancelotti, 1974: 58).

Es de un extraordinario valor sugestivo la forma en que lo póstumo adquiere vigencia en el relato, puesto que está íntimamente relacionado con la necesidad de traducir a términos artísticos cierto número de temores y enigmas fundamentales de la condición humana. No se trata de explicar los textos de Kafka como las alegorías de una doctrina, sino como “[...] alegorías de los enigmas que desea presentar el escritor” (Albérès y De Boisdeffre, 1973: 129). Comentarlos para obtener alguna interpretación es una tarea fútil puesto que están concebidos para desencadenar sucesivamente todas las interpretaciones posibles, en donde ninguna de ellas es suficiente para derrumbar al resto. Y esta multiplicidad imposible de asir ubica al hombre, en lugar de un individuo independiente y libre, como una pieza de un gran mecanismo indescifrable y autónomo. Y este mecanismo, llamado mundo, viene a ser lo absurdo para el ser humano. Todo intento de orientarse dentro de él, de vivir guiados por el orden o el sentido, está destinado al fracaso, ya que, tan pronto se ha tomado una posición sobre la cual obrar, o es destruida por las posiciones contrarias o acarrea consecuencias inesperadas. En suma, todo se halla en perpetuo cambio en el mundo de Kafka: no hay seguridad, ni claridad, ni verdad para llevar una existencia digna. Y en cuanto a la interpretación privilegiada y definitiva, no existe en lo absoluto. En efecto, Kafka no la conocía, no poseía al menos una idea vaga sobre ella, y lo que precisamente procuraba manifestar en sus relatos es que la misma es inalcanzable.

## Referencias

Albérès, R.-M. y de Boisdeffre, P. (1973). *Franz Kafka*. Barcelona: Editorial Fontanella (Colección Testigos del siglo XX, Nro. 11).

Benjamin, Walter (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Borges, Jorge Luis (2015, 09 de abril). "Un sueño eterno". *El país*. En [https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428570964\\_294931.html](https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428570964_294931.html)

Brod, Max (1951). *Kafka*. Buenos Aires: Emecé Editores (Colección El Libro de Bolsillo).  
----. (1974). *Franz Kafka*. Madrid: Alianza Editorial.

Garaudy, Roger (1964). *Hacia un realismo sin fronteras: Picasso - Saint John Perse - Kafka*. Buenos Aires: Editorial Lautaro.

Izquierdo, Luis (1981). *Kafka*. Barcelona: Barcanova (Colección El autor y su obra).

Kafka, Franz (2000). *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Editorial Planeta S.A.

Lancelotti, Mario (1965). *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Llovet, Jordi (2000). "Introducción" En: Kafka, Franz. *La metamorfosis y otros relatos*. Madrid: Editorial Planeta S.A.

Robert, Marthe (1970). *Acerca de Kafka. Acerca de Freud*. Barcelona: Editorial Anagrama.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## MISCELÁNEOS. ESTUDIOS

---

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## TRANSEÚNTES ILUSTRADOS EN LA ARCADIA CRIOLLA

Arnaldo E. Valero  
Instituto de Investigaciones Literarias  
"Gonzalo Picón Febres"  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0005-7730-9844>  
[arnaldovalero@gmail.com](mailto:arnaldovalero@gmail.com)

Recibido: 20/08/2024  
Aprobado: 30/09/2024

### RESUMEN:

Al dar cuenta de la manera como algunos personajes populares venezolanos se han relacionado con su entorno, *Juan Félix Sánchez* (1982), *Trato con duendes* (1999), *Baroni, un viaje* (2007) y *Memorias de la esperanza* (2008) ofrecen ejemplos preciosos y concretos de eso que Heidegger denominó habitar poético del mundo, al tiempo que atesoran algo que Édouard Glissant acertó a catalogar como "oralidad trémula y creativa". La lectura de esos libros también permite apreciar la inesperada álgebra creativa que ha sido alcanzada cuando algunos poetas, artistas y escritores, como Rafael José Álvarez, José Sánchez Lecuna y Sergio Chejfec, entre otros, han establecido contacto con un pensamiento y una poesía arraigados en la cultura popular de Venezuela.

**Palabras clave:** Literatura popular, Cultura popular, Tradición, Etnopoesía, Venezuela.

**Cómo citar:** Valero, Arnaldo (2024). "Transeúntes ilustrados en la Arcadia criolla". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 74-86.

## ENLIGHTENED PASSERSBY IN THE CREOLE ARCADIA

### ABSTRAC:

By giving an account of the way in which some popular Venezuelan characters have related to their environment, *Juan Félix Sánchez* (1982), *Trato con duendes* (1999), *Baroni,*

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

*un viaje* (2007) and *Memorias de la esperanza* (2008) offer precious and concrete examples of what Heidegger called poetic inhabiting of the world, while at the same time they treasure something that Édouard Glissant was able to classify as "tremulous and creative orality." Reading these books also allows us to appreciate the unexpected creative algebra that has been achieved when some poets, artists and writers, such as Rafael José Álvarez, José Sánchez Lecuna and Sergio Chejfec, among others, have established contact with a thought and poetry rooted in the popular culture of Venezuela.

**Keywords:** Literature and Venezuelan traditional popular culture

*La humanidad quiere volver a la vida primitiva.  
 Siente necesidad de reposo y de un poco de silencio.*

Enrique Bernardo Núñez, *Cubagua*.

I.-

En 1999 el Fondo Editorial para la Región Occidental publicó *Trato con duendes*, un libro difícil de clasificar para quien corra con la fortuna de conseguirlo y leerlo. Su autor, el falconiano Rafael José Álvarez, se había dedicado durante décadas a la poesía, desarrollando un estilo que, en ocasiones, hacía de su comarca lírica un escenario con resonancias semejantes al Clarines de Alfredo Armas Alfonzo, hasta el día en que una muchacha que trabajaba en una tienda de Coro le contó

acerca de un duende que se había llevado por los aires a un niño de siete años en Milín, y que luego lo condujo hasta una cueva en lo profundo de la montaña. El niño se había escapado después de arrebatarse su «gran» sombrero al duende cuando éste intentaba colocárselo en la cabeza (Álvarez, 2000: 34).

El poeta llegó a saber de este hecho cuando habían pasado más de tres lustros de haber ocurrido; el niño ya era un hombre de 24 años, su nombre era Evaristo Navarro. Entonces, Rafael José Álvarez, quien "nunca había sido devoto de los cuentos de hadas" y quien creía que los relatos sobre duendes eran asuntos de las mujeres de la sierra de Coro a quienes su abuela les encargaba yerbas medicinales por los años treinta (19), decidió indagar sobre el asunto. Con el olfato propio de una persona ilustrada fue descartando todo aquello que oliera a folklore desanimado y decadente, también lo que pudiera ser el resultado de un implante cultural foráneo. Más que proceder como un etnólogo, se comportó como paisano con ganas de conversar mientras compartía una taza de café. Y fue así como dio con una elusiva mitología que oscila entre la antropología y la metafísica,

con un universo encantorio que no se diferencia del que reside en la consciencia y en las creencias del hombre en cualquier paraje de la tierra.

Cotejando asiduamente los testimonios ofrecidos por los pobladores de la sierra de Coro con las *Noticias historiales* de fray Pedro Simón, estudios de José María Cruxent, leyendas de Bécquer, poemas de Elliot y ensayos de Borges, entre otros, Rafael José Álvarez percibe, tal y como lo hiciera Leziaga cuando sabe de Nila Cálice en *Cubagua*, que Diana, la madre sagrada de los bosques, se multiplica en los distintos parajes de la sierra, que las reinas acuáticas de la serranía de Coro no se distinguen de Afrodita o Astarté, que el mito griego cobra vida en las aventuras y visiones del morador del campo, que lo natural se potencia hasta alcanzar cercanía con lo irreal. Y cuando ya no queda duda de que sus informantes “son personas íntegras, sencillas, que han dado y dan razón de un hecho excepcional” (53), el autor deja que sea Gilberto Chirinos quien relate todo lo que sabe de los duendes:

Son encantos que gobiernan a la nación subalterna. Cultivan a sus familias como los humanos. Para ellos no existe el despropósito. Aunque hablan, hacen santo y seña, pues la conversación no es con ellos. A las niñas las requieren por su pureza para cultivar familias. Las niñas que han sido encantadas deben llevar una vida otorgante, privada; de lo contrario serían pecadoras por la sangre. Los duendes son seres invisibles unas veces, y a plena vista en otras. Ellos cambian a voluntad. Tan pronto son grandes como pequeños. Tienen poderes eminentes sobre la naturaleza. Su olor son las evaporaciones de sus baños vegetales. En terrenos baldíos pasan de relámpago como una nave. (...) El duende es muy distinto a nosotros. Él conquista la vida anterior. Es muy sagrado y es de eternidades (123-124).

Si el testimonio de Gilberto Chirinos fascina por su elevada calidad lírica, lo que deja el autor para el final de *Trato con duendes* es simplemente asombroso: la historia de Narcisa Colina, “un hecho que cualquier vecino de La Chapa o sus alrededores conoce”. Encantada por los duendes en 1932, cuando tenía cinco años de edad, Narcisa fue “sometida a una suerte de *limpieza* o *consagración*, que en cierta manera recuerda las formas iniciáticas de los misterios de Eleusis” (172). Bañada en oro, alimentada con leche de danta y frutas, durante su cautiverio, Narcisa visitó «dimensiones» donde recibió «conocimiento». A la edad de doce años apareció entre los suyos. Interrogada sobre el lugar dónde había estado, se limitaba a responder: “No puedo decirlo”, pero resultaba obvio que durante su cautiverio había sido entrenada en el conocimiento de las plantas. Los últimos años de su vida residió en el barrio Los Olivos de Maracaibo. “Su casa era frecuentada por aquellos que buscaban sanación” (172). Según una persona que la conoció, su método era sencillo: curaba mientras dormía...

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

A semejanza de la definición que diera Borges del arte de la novela, *Trato con duendes* es un "juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades" (Borges, 1974: 231). Desde el momento en que el autor confiesa que su propósito es transcribir lo más fielmente posible los testimonios que los pobladores de la sierra de Coro han dado de hechos excepcionales, el texto adquiere un aura de relación etnológica, es decir, la necesaria "apariencia de veracidad, capaz de producir esa espontánea suspensión de la duda que constituye la fe poética" (Borges, 1974: 226). Más que una relación de las creencias de cierto sector de la población venezolana, el penúltimo libro que publicara Rafael José Álvarez antes de fallecer demuestra hasta qué punto la fe poética tiene custodios en la comarca venezolana.

*Trato con duendes* es una inmersión lírica en eso que Édouard Glissant ha catalogado como *oralidad trémula y creativa*, esa condición discursiva propia de las comunidades que no sienten especial predilección por la escritura ni por sus fórmulas, pero que cultivan la angustia vivificante de lo lírico (Glissant, 2002: 41). Pero esa inmersión que hiciera el poeta falconiano no obedecía a un simple deseo de regodearse en lo que el imaginario popular tiene de feérico. En "La soledad es ella" el texto que cierra *Sagrarios* (1978), su segundo poemario, se puede leer:

Unos portugueses tumbaron la casita de Avelina para poner allí una panadería.  
 Unos italianos le compraron a doña Cantalicia su gran solar con el cují de las  
 gallinas para poner allí un aserradero. Unos españoles desbarataron las paredes de  
 don Esteban y establecieron allí una butic y una peluquería. Donde estaba la  
 barbería de Pablo, un día de éstos va a emprender el vuelo una lujosa quinta de  
 Epsilon. Los figaros acabaron con el empeine. Desestimaron el brillo y el pompón.  
 Por las calles anda la respiración de los árabes. Si se aparece por ahí Avelina va a  
 tener que preguntar

¿y mis maticas?  
 ¿por qué no suena el viento en el  
 alambre?  
 ¿qué le pasó a la enredadera?

(Álvarez, 1978: 48).

*Sagrarios* fue publicado décadas antes de que a Punto Fijo le fuera concedida la condición de Zona Libre. De alguna manera, *Trato con duendes* responde a la misma inquietud que "La soledad es ella" pero más que impotencia ante la erosiva presencia del centro comercial, lo que se está ofreciendo es un vivo retrato de lo que jamás podrá ser hallado entre los anuncios de neón o la última generación de productos de línea blanca o los equipos celulares más recientes. La gran cualidad de *Trato con duendes* reside en el profundo conocimiento que su autor ya poseía de la historia y la cultura de Falcón, lo cual

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

explica por qué cada una de las páginas de este libro no sólo trasmite un profundo amor y respeto por todo aquello que aborda y representa, sino que desprende un halo entrañable de iluminación mediante el encuentro con lo popular y su entorno.

“Los poderes creadores del pueblo” no sólo han motivado al poeta nacido en 1938 y fallecido en 2004. En las últimas décadas también han despertado el interés de un notable grupo de escritores e intelectuales, que han percibido en la manera como ciertos personajes populares tienen de relacionarse con su entorno un ejemplo notable de eso que Heidegger denominó el habitar poético del mundo. Seguidamente, nos detendremos en tres casos puntuales.

## II.-

A finales de la década de los '70, el coleccionista Dennis Schmeichler recorría Venezuela con el propósito de recolectar piezas para la exposición “Cobijas de Mérida”. En su búsqueda llegó a escuchar de un tejedor de ruanas y cobijas al que todos sus informantes concedían el rango de maestro. Cuando finalmente tuvo entre sus manos una de las piezas hechas por ese legendario tejedor, Schmeichler pudo constatar que se trataba de un auténtico innovador; sus diseños, «cinéticos», por decirlo de alguna manera, trazaban una órbita ajena a la descrita por el canon tradicional. Era preciso dar con el paradero de ese hombre, de quien se decía que se había ido a vivir a El Tisure, uno de los lugares más recónditos del páramo venezolano, pero que en ocasiones pasaba alguna temporada en San Rafael de Mucuchíes. Fue allí donde Schmeichler lo contactó para encargarle una prenda para la exposición. Juan Félix fijó y acordó un monto y una fecha para entregar el encargo; además, para facilitarle las cosas a su cliente, fijó San Rafael de Mucuchíes como sitio de entrega, pero el musú no se hizo presente el día acordado. Cuando finalmente llegó a recoger su encargo, le dijeron que si quería dar con Juan Félix tenía que ir a El Tisure. Así hizo. Cabalgando en mula, en compañía de Charles Brewer Carías, realizó la travesía para dar con la pieza para la exposición. Al llegar a la casa donde Juan Félix tenía ese telar capaz de producir sus excepcionales tejidos, Schmeichler entendió que debía regresar, debidamente provisto de todo el arsenal técnico e intelectual para dar cuenta del excepcional talento creativo de ese hombre del páramo.

Fueron sus compañeros en las futuras excursiones a El Tisure, el fotógrafo Sigfrido Geyer, el escritor Alberto Arvelo Ramos y los diseñadores Jerry Joyner y Nereus Bell. Tras cinco viajes realizados a lo largo de año y medio de trabajo fue editado *Juan Félix Sánchez*, libro cuyas líneas introductorias, escritas por Alberto Arvelo Ramos, dicen:

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Juan Félix Sánchez nos obliga a una revisión de nuestras concepciones sobre el arte nacional. Nos habíamos acostumbrado a creer que los grandes realizadores plásticos deben estar, de alguna manera, comprometidos con los movimientos fundamentales del arte internacional contemporáneo. Como críticos, colectivamente, hemos tenido sensibilidad hacia las manifestaciones artísticas populares y autóctonas. No sólo tolerándolas, sino promoviéndolas y difundiéndolas. Convirtiendo, eso hemos creído, en conducta vital la amplitud de nuestro humanismo.

Respetando y difundiendo... Mientras se mantuvieron en su lugar justo y colonial: el del pariente pobre y arrimado. Mientras nos den gracias porque le demos patrocinio de libros y exposiciones, manifestando así la cordura de nuestra consciencia. Mientras no pretendan cogerse la sala y el patio mayor. Mientras sea como en el fondo la pensamos: arte de artesanía, protegida y de medio pelo. Y ante cualquier intento de lo contrario, recordar que cada quien en su lugar, y lo demás es osadía – *hybris*– que decían los griegos.

Así las cosas, llega Juan Félix Sánchez, que no ha sido promovido o patrocinado. Que no está incorporado a ningún movimiento de ninguna metrópolis. Que no presenta esbozos de un arte que “habría que estimular”. Ni se nos muestra como sobreviviente de una cultura naufragada –fértil para que sobre él ejerzan antropólogos y momificadores sus maestrías estructurales y embalsamantes. Que no aparece pidiéndonos ayuda, ni donándonos el tesoro de su desamparo. Sino que llega, tranquilo, sin dar ni pedir, desde un complejo cultural y espiritual sin antecedentes ni paralelos en todo lo que hemos hecho desde lo que llevamos de ser país. Empeñados estamos los autores de este libro en presentarlo con frialdad (1982: 11-12).

A lo largo de las 190 páginas de este libro –convertido en auténtica obra de arte gracias a la fotografía, la diagramación y la edición– el lector puede entender y compartir el deslumbramiento experimentado por los miembros del Grupo Cinco ante el artista de los páramos. Ese deslumbramiento en estado puro desborda muchas de las afirmaciones de los autores. En la introducción se puede leer: “La capilla de la Coromoto del Tisure, diseñada por él y edificada por él, es la más bella obra de arquitectura religiosa construida en el país en lo que va de siglo”. Más adelante nos conseguimos con el siguiente juicio:

Juan Félix ha roto todos los ámbitos externos e internos de la capilla Grande con piedras desnudas y rugosas, en donde la pared no es almacén de espacios, sino elemento plástico autónomo, cuyo juego de texturas, colores y diseños nos obliga a pensar: ¿De qué fuente originaria común, por qué caminos invisibles, llega aquí un pedazo del primero y más puro arte románico? ¿O por cuáles paralelismos sorprendentes bebe esta arquitectura solitaria de las mismas raíces que nutren la autonomía de las texturas en algunos de los más vigorosos arquitectos de este siglo? ¿Es Gaudí referencia inevitable? (pp. 74-75).

Cuando el tópico abordado son los muebles elaborados por Juan Félix se dice lo siguiente: “Las partes se retuercen con una libertad extrema, sin otro freno a la libertad expresiva que la necesidad de la función, que siempre se mantiene: *Art Nouveau* es una re-

ferencia inevitable" (134). Obviamente, la intención de los autores es loable: poner al artista de El Tisure a la altura de figuras y tendencias plásticas de renombre internacional.

Y quien se haya animado a realizar el trayecto que conduce a El Tisure –experiencia altamente desafiante en un mundo cada vez más apegado a los vehículos, el dinero plástico y la telefonía celular–, no dejará de maravillarse ante la sensibilidad de ese ermitaño excepcional que, lejos de encallar en la agonía del cotidiano existir, quiso expresar su sentido de la vida elaborando un templo tan sabiamente concebido que abrir sus puertas en el momento en que la luz de la tarde ilumina su altar es comprender a cabalidad lo que Walter Benjamin entendía por *aura*.

Con todo, el proceder estético de Juan Félix Sánchez está más cerca del cartero Cheval que de Gaudí. Y no sólo porque su obra merezca el rótulo de "hecha por un solo hombre" sino porque él también procedió a la manera de un *bricoleur*. Su primera acción fue retrospectiva: se volvió hacia un conjunto ya constituido, hizo un inventario de las herramientas y los materiales que tanto él como su entorno atesoraban y estableció con cada uno de esos elementos una suerte de diálogo para comprender lo que podían llegar a significar (Cfr. Lévi-Strauss, 1992: 38). Colocada en la parte superior del altar, el reflector de un vehículo podía ser la representación del cáliz, una piedra hallada en los cerros de caída hacia el llano podía ser la pila bautismal, la áspera rugosidad de cada una de las piedras escogidas para las paredes de la capilla mayor, el firme testimonio de su manera de ver las cosas.

La piedra se ha de escoger. Es decir, el puesto que exige la piedra. Al ponerlas, ellas van diciendo su lugar. ¿Que cómo se me ocurrió hacer así la capilla grande? Hay gentes que le gustan las iglesias parejitas, lustrosas, muy bonitas. Pero a yo me gustan las cosas feas. Pa' Dios, así sea una iglesia de oro, es igual que una de piedra, y quizás agradezca más una iglesia sencilla, pero hecha con buen sentido. Hay gentes que no tienen la precaución de hacer las cosas como deben ser, sino que se empeñan en hacerlas lisitas. Pero no se fijan en la belleza de una de esas piedras feas. Será que no se fijan, será que no saben ver. (90).

De haber advertido la relevancia que tiene el procedimiento del bricolage en la obra de Juan Félix Sánchez, los autores del libro no se habrían extraviado en busca de posibles referentes internacionales, sino que habrían dado con uno de sus verdaderos prójimos: Armando Reverón.

III.-

El libro *Juan Félix Sánchez* es un hito de la cultura venezolana contemporánea. Tras su edición, el Museo de Arte Contemporáneo realizó la exposición "Lo espiritual en el arte", que

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

terminó granjeándole al artista nacido en 1900 el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1989. Paralelamente, en la ciudad de Mérida se organizaron una serie de exposiciones de artistas locales. Al respecto, el Sr. Mariano Rangel, una de las entonces figuras emergentes del arte popular andino, confiesa que por más de cuarenta años había sido agricultor y albañil, hasta que se le presentó la oportunidad de tallar la madera junto a su esposa Ana Rosa. En su casa de La Mucuy, Edo. Mérida, el "Taller mis principios" no sólo ha llegado a transmitir su maestría en el oficio a algunas de sus hijas, sino que conservan el retrato con el que figuran en el libro *El alma entre los dedos*, de Mariano Díaz.

Diseñador y fotógrafo de origen chileno, Mariano Díaz llegó a Venezuela en 1960. Con incansable esmero y una mirada absolutamente conmovedora, se dedicó a recorrer nuestro país para mostrar la fragua de ese lenguaje que tan sabiamente Rafael José Álvarez supo volcar en *Trato con duendes*. Su nomadismo ha reportado obras como *Bolívar hecho a mano* (circa 1984) y *El barro figureado* (1990), entre otras. Pero tal vez ninguno de sus trabajos haya alcanzado la resonancia de *Sixto Sarmiento tejedor del arte de la cobija y músico muy a su mandar* (1986), texto decisivo en la fragua de *Memorias de la esperanza* (2008) de José Sánchez Lecuna.

Especialista en literatura occidental, mitología y análisis de imágenes y arquetipos en textos literarios, Sánchez Lecuna tuvo la oportunidad de conocer a la hija de Sixto Sarmiento y de visitar en Tintorero la casa donde está el telar del legendario patriarca larense. Impresionado por lo que vio, regresó a Caracas con ganas de indagar más sobre ese hombre y dio con el libro de Mariano Díaz cuyas páginas retrataban a una persona con una admirable sabiduría de vida; "a pesar de ser iletrado (...) su discurso parecía asombrosamente superar los buenos consejos tanto de Platón como los de Aristóteles" (Sánchez Lecuna, 2008b). El catedrático que en 2006 había debutado como novelista con *El viaje inefable* entendió que debía escribir una novela que, al reflejar la sabiduría de vida de Sixto Sarmiento, exhibiera su valor arquetípico y nos hiciera "comprender el fondo universal de nuestros orígenes míticos". En esa novela la imagen del telar tenía que resultar fundamental:

Durante tres años estuvo deslizando su lanzadera, dándole a los pedales, armonizando los hilos, descubriendo la geometría, tocando su arpa de lana, afinando su teclado de hebras, saciando la casa con sus pisadas, embriagándose con cada centímetro de entretejido que sus manos concebían, hilando su lienzo arácnico, urdiendo la trama cada vez que armaba su canilla, sudando y jadeando, jadeando y sudando. Poco a poco la tela fue naciendo de la nada, de pase en pase, hilo por hilo, pisada a pisada. Margarita, en un rincón, lo observaba desde su credulidad. Sixto seguía dándole a los pies y a las manos como un incansable malabarista. La tela iba desplegando su alfombra de nudillos. Margarita soltaba unas inequívocas exclamaciones de sorpresa. Sixto sentía una euforia invadirlo y has-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

ta el gato, oculto detrás de un ovillo de lana, dilataba sus pupilas ante tanto despliegue de maestría. Y a los tres años de haber empezado, a punto de culminar otra jornada laboriosa, luego de un día de actividad febril, la noche los sorprendió cayendo como caen los párpados del sueño. Margarita, presurosa, buscó una vela y la prendió. Perdido en un claroscuro mágico, iluminado por la llama vacilante, Sixto cabeceó del cansancio y del hambre. Obstinado, dio unas cuantas pisadas, despidió unos cuantos jadeos, deslizó la lanzadera por última vez. Había tejido su primera cobija (Sánchez Lecuna, 2008a: 32).

Más que mítica, la perspectiva de *Memorias de la esperanza* es atávica; se remonta a una dimensión anterior a la modernidad. El deslumbramiento que experimenta el autor ante Sixto Sarmiento es semejante al de Aureliano Buendía ante el bloque de hielo traído por Melquíades. Con la diferencia de que la panela de hielo llevada a Aracataca es un logro industrial, mientras que el escenario del héroe fundador que tanto deslumbra a Sánchez Lecuna colinda con el Jardín del Edén, pertenece a una temporalidad de orden bíblico. Al apostar por la figura del patriarca, al desplegar un deslumbramiento lírico por su condición adánica, por su inquietud creativa y su incansable laboriosidad, la novela termina reduciendo a Margarita, la esposa de Sixto, a la condición compañera paridora y hacedora de café. La tradición también puede consolidarse a través de actos coercitivos y arbitrarios, a través de perspectivas que enaltecen una figura y encasillan de forma reductora a otra. Podría decirse que estéticamente esta novela se inscribe en un estadio anterior al del realismo mágico, mientras que culturalmente encalla en un modelo patriarcal, con todo lo que este puede tener de androcéntrico.

### III.-

Nacida en 1935 y fallecida en 2021, Rafaela Baroni fue una de las artistas populares que más atención mereció de periodistas, folcloristas y críticos de arte en la última década del siglo XX y las primeras del XXI. El interés que llegó a despertar ha dejado una dilatada estela de textos y documentos que van desde los registros realizados por Mariano Díaz en libros como *Bolívar hecho a mano* y las notas de prensa que mereciera por las menciones y los premios obtenidos en distintas ediciones de la Bienal de Artes Plásticas Salvador Valero, hasta documentales, crónicas y reportajes que versan sobre "La mortuoria", la escenificación que la artista hacía de su propio funeral a raíz de dos trances catalépticos experimentados a los 11 y a los 33 años de edad. Un par de párrafos contenidos en *Bolívar hecho a mano* bastaría para apreciar la excepcional singularidad de esa artista:

—Por un desprendimiento de retina quedé ciega dos años; los médicos dijeron que más nunca volvería a ver, pero a los dos años justicos soñé con la Virgen del Espejo

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tres noches seguidas y al tercer sueño de verla a ella soñando, pasé a ver todo lo que había a mi lado, y eso hasta el día de hoy.

–Fue entonces cuando comencé a hacer mis tallas; la primera fue la Virgen del Espejo esa que Ud. ve en la capilla y que es la del sueño. Es venerada todos los años del 26 de diciembre al 6 de enero. La Guardia Nacional la escolta en procesión, y la pasean en carroza por el pueblo en su día. Después de la Virgen comencé a hacerle adornos a la capilla y luego seguí con las distintas tallas, ya sea de rolas o de raíces. He hecho todo lo que me dicta la imaginación y estoy creando el Museo del Espejo donde la base es el nacimiento (...) (Díaz, 1984: 38).

Con todo, en ninguno de esos documentos podía intuirse la posibilidad de *Baroni: un viaje* (2007), de Sergio Chejfec, libro fraguado desde la consciencia de que “Baroni es un personaje importante en la cultura venezolana de estas décadas (...) porque actualiza y trastorna un mito perenne, el del artista autoconstituido, a través de cuya obra se produce una negociación de significados entre el mundo rural y el mundo así llamado moderno” (Chejfec, 2007b).

Con *Memorias de la esperanza* y *Baroni* se experimenta una transformación en los modos de abordar el tópico de artista autoconstituido. Antes de la publicación de estas novelas, lo usual era que figuras como Armando Reverón, Salvador Valero y Sixto Sarmiento sirvieran de soporte para libros que rebasaban los límites del canónico catálogo de exposición, aspirando a la condición de *coffe table book*. Pero si en *Memorias de la esperanza* la visión del autor está todavía transida por ese deslumbramiento que causa el espíritu adánico de Sixto Sarmiento, su arquetípica condición de héroe fundador, en la novela de Chejfec se percibe la distancia existente entre la condición de las obras de Baroni como ejemplo puntual del arte como infancia, donde la posibilidad de la representación es un argumento sin refutación, y el narrador, un individuo que empeña su tiempo “en discriminar lo verdadero de lo falso” pero que siempre se queda “del lado de lo irresuelto”, como corresponde a una perspectiva cenital del mundo, es decir, a un habitar signado por la melancolía.

La matriz escénica de *Baroni* es el viaje. No estaría de más preguntarse hasta qué punto ese recorrido, que registra con mirada melancólica lo que puede ser visto, experimentado y apropiado en las entrañas de la cordillera andina, responda al escrutinio que realizara Marta Traba al arte venezolano durante su estadía en nuestro país. Recordemos que para ella la *Identikit-fobia*, es decir, “la horrenda costumbre de carecer de médula, columna vertebral, cabeza tronco, para descuartizarse en torno a la ritual monotonía de los centros comerciales”, había atacado a Caracas, convirtiéndola en una capital verticalmente desconectada de la provincia (Traba, 1974: 14). De ahí que el cinetismo hubiese alcanzado un poder omnímodo en Venezuela; sin embargo, para ella, no

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

todo estaba perdido: figuras como Gego, Mario Abreu, Alirio Rodríguez, Jacobo Borges daban cuenta de un poderoso afán de capitalizar esa diferencia que podría imprimirle rostro propio al arte venezolano. También había algo más: “el margen de imponderables”, los artistas que podían ser hallados en las antípodas de Caracas:

Venezuela tiene, como todo país felizmente latinoamericano, un margen de imponderables. Por eso puede dar, por ejemplo, en un pueblo perdido llamado Cajaseca, con una sola calle y una plaza maltrecha, un dibujante genial llamado Henry Bermúdez, maestro de escuela, quien inventa pájaros orientales y guirnaldas formadas por cientos de cuerpos femeninos, como el más refinado representante de las culturas seculares. Puede dar en Cabimas, ciudad alucinante, con un paisaje de artefactos de hierro que perforan sin cesar mar y tierra, marcada ya por el agotamiento del petróleo, un pintor llamado Lunar, creador de arquitecturas imaginarias, despojadas y estrictas, donde criaturas sin vida aguardan intensamente desde un vacío más onírico que el de Magritte (Traba, 1974:133).

De la misma manera que las obras de Henry Bermúdez y Emerio Lunar le decían más a Marta Traba de lo que ella esperaba de un país latinoamericano, Rafaela Baroni, sus tallas, así como las de otros artistas trujillanos, el culto a José Gregorio Hernández y la afición de Igor Barreto por las peleas de gallo parecen decirle más a Sergio Chejfec de lo que cualquier otra persona, objeto o actividad podría decirle sobre Venezuela.

Texto fraguado entre la éfrasis y la autoficción, *Baroni* exhibe lo arduo que resulta para un partidario de la razón hallar sosiego y cabida en la realidad cultural venezolana. A imagen y semejanza de la talla del santo médico cuya descripción sirve de pórtico al texto, todo se fractura, todo se agrieta, todo es un dilatado e indetenible estallido de la forma y el sentido. De ahí que el registro ofrecido por el narrador resulte tan parecido al escenario vislumbrado por el ángel de Paul Klee que sirviera a Walter Benjamin para el desarrollo de su tesis novena de la historia. Con una notable diferencia: mientras el panorama visualizado por el ángel de la historia es lineal, resultado de un proceso unidireccional que va del pasado al futuro, *Baroni* se desprende de un escenario donde coexisten distintos estadios de desarrollo tecnológico, mostrando la compleja red de temporalidades o dimensiones histórico-culturales que conforman la contemporaneidad venezolana. De ahí que, mientras la perspectiva del narrador corresponde a una visión melancólica y cenital del mundo, la de la artista trujillana está instalada en lo silvestre y su fuerza original. En palabras de Chejfec:

Había cosas para las cuales la ficción no servía; esto siempre lo había sospechado, pero ahora se me mostraba con certeza. ¿Y por qué no servía? No porque falseara la verdad, esto podría ser loable, sino porque se revelaba como un ardid inútil. (2007: 45).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En abierto contraste con este hecho, la artista trujillana “se había adelantado a los impedimentos y prevenciones haciendo un símbolo capaz de irradiar vida, digamos, pero inepto para asumirla o predicarla” (45); con todo, Rafaela Baroni supondría un abierto desafío para cualquier científico social, llámese antropólogo, folclorista, filósofo o politólogo, que pretendiera proponer un concepto de pueblo o de lo popular venezolano a partir de lo que ella es y representa. Por si fuera poco, a diferencia de lo que muchos de nosotros quisiéramos, la literatura es un saber movedido que, en muchas ocasiones, pregona una belleza que no puede fijar y propicia más interrogantes de las que podamos responder.

V.-

En los *Viajes las regiones equinociales* de ese transeúnte ilustrado llamado Alexander de Humboldt quedó asentado cómo el paisaje americano está marcado por la irrupción y el embate, por la abrupta acumulación de lo real. También por la coincidencia de elementos culturales provenientes de horizontes diversos que se imbrican y confunden para gestar lo criollo y algo más, algo absolutamente imprevisible.

A más de dos siglos de distancia, esa concurrencia de elementos heterogéneos que se intervalorizan de manera imprevisible sigue inquietando la mirada del intelectual y despertando el apetito de la literatura, especialmente cuando confluye en personas que se distinguen por su proceder intuitivo, capaz de habitar las múltiples dimensiones del país en que vivimos. Juan Félix Sánchez, Sixto Sarmiento y Rafaela Baroni serían casos puntuales de ese tipo de personas. Cada uno de los habitantes de la Sierra de Coro entrevistados por Rafael José Álvarez también. Pero hay algo más: en *Trato con duendes* las relaciones de los campesinos se desprenden de un pensamiento del paisaje que confirma que para el hombre de campo el acto poético también es un elemento de conocimiento de lo real. Y tal vez allí podría estar un costado épico, pocas veces escrutado con propiedad, de nuestra historia nacional.

Finalmente, no está de más señalar que los libros que nos han ocupado a lo largo de estas páginas están en sintonía con esa inquietud que a mediados del siglo pasado impulsó a Juan Liscano a partir en búsqueda de gente que creaba por tradición y saber antiguo, de mujeres y “hombres de campo gobernados todavía por ritos, creencias en lo sobrenatural y ciclos del clima” (Liscano, 1990: 58). Sus autores no ocultan su deslumbramiento ante el vigoroso arcaísmo del inconsciente colectivo venezolano y su universalidad, acatan el deseo de ingresar “con el alma abierta” a lo culturalmente nacido del trato de lo humano con la tierra e intuyen que el “conocimiento por comunión” libera

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

una llamada de expresión creadora que aviva eso que Juan Liscano llegó a considerar como Fuegos sagrados.

### Referencias

Álvarez, Rafael José (1978). *Sagrarios*. Maracaibo: El Cayuco de Papel.

----. (2000). *Trato con duendes*. 2ª ed. Coro: Comisión Legislativa del Estado Falcón.

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Chejfec, Sergio (2007). *Baroni: un viaje*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

----. (2007b). "Sobre Baroni: un viaje". *Parábola anterior*. [http://parabolaanterior.wordpress.com/2007/10/16/sobre-baroni-un-viaje/] [Consultado el 20 de marzo de 2011].

Díaz, Mariano (circa 1984). *Bolívar hecho a mano/Estudio analítico: Juan Calzadilla*. Ediciones Marcaribe.

Glissant, Edouard (2002). *Introducción a una poética de lo diverso/Traducción: Luis Cayo Pérez Bueno*. Barcelona: Ediciones del Bronce.

Grupo Cinco (1982). *Juan Félix Sánchez*. Caracas: Grupo Cinco.

Lévi-Strauss, Claude (1964). *El pensamiento salvaje/Traducción: Francisco González Arámburo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Liscano, Juan (1990). *Fuegos sagrados*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Sánchez Lecuna, José (2008). *Memorias de la esperanza*. Caracas: Alfa.

----. (2008b, febrero 28) "Memorias de la Esperanza", comentario. Blog de José Sánchez Lecuna. [http://josesanchezlecuna.blogspot.com/]. [Consultado el 20 de marzo de 2011].

Traba, Marta (1974). *Mirar en Caracas*, Caracas: Monte Ávila.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## CARACTERIZACIÓN DE LA POSMODERNIDAD EN EL DISCURSO NARRATIVO DE MANOSANTA (1996) DE RAFAEL RUILOBA

Eric Santos Figueroa  
Universidad de Panamá  
Ciudad de Panamá, Panamá  
<https://orcid.org/0000-0001-8088-0746>  
[profesorericasantos886@gmail](mailto:profesorericasantos886@gmail)

Recibido: 15/06/2023  
Aprobado: 03/04/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.13>

### RESUMEN:

El estudio muestra las características postmodernas en el discurso narrativo de la novela histórica *Manosanta* (1996) del escritor panameño Rafael Ruiloba. Se hace un análisis del discurso en el que se mezclan tramas de personajes literarios e históricos en una compleja red narrativa en la que se yuxtaponen subgéneros, articulados con las nociones de heterogeneidad, diversidad, pluralidad e intertextualidad, como rasgos característicos de la novela posmoderna.

**Palabras clave:** *Manosanta*, Rafael Ruiloba, Literatura Panameña, Literatura Latinoamericana, Posmodernidad.

**Cómo citar:** Santos, Eric (2024). "Caracterización de la posmodernidad en el discurso narrativo de *Manosanta* (1996) de Rafael Ruiloba". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 87-97.

### CHARACTERIZATION OF POSTMODERNITY IN THE NARRATIVE DISCOURSE OF MANOSANTA (1996) BY RAFAEL RUILOBA

### ABSTRAC:

The paper shows the postmodern characteristics in the narrative discourse of the historical novel *Manosanta*, by the Panamanian writer Rafael Ruiloba. An analysis of the discourse is made in which plots of literary and historical characters are mixed in a complex narrative

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

network, where subgenres are juxtaposed, articulated with the notions of heterogeneity, diversity, plurality and intertextuality, as characteristic features of the postmodern novel.

**Keywords:** Manosanta, Rafael Ruiloba, Panamanian Literature, Latin American Literature, Postmodernity.

El objetivo de este estudio es determinar por qué la novela *Manosanta* (1996) de Rafael Ruiloba posee rasgos que pueden asociarse al llamado movimiento postmoderno, no sólo en el nivel estético, sino también, social-histórico. Posteriormente, se hará una revisión de la diferencia entre las nociones de "moderno" y "posmoderno" y luego se analizarán las características por las que asociamos a la novela *Manosanta*, de Rafael Ruiloba, con la estética del posmodernismo.

## I.- Lo Moderno y lo Postmoderno

Partimos de la fundamentación teórica acerca de los conceptos de modernidad y posmodernidad, pues son categorías que no se pueden anteponer o posponer la una de la otra, ni se suceden como una línea divisoria, sino que son procesos los cuales pueden darse de manera simultánea. La presencia de lo posmoderno en una obra determinada o en determinado momento no representa una ruptura con lo moderno, como podría considerarse, sino que es una forma de recreación y continuidad, de otra forma no podríamos afirmar que la novela *Manosanta*, de Rafael Ruiloba, es una novela posmoderna. La posmodernidad no es un espacio en la historia para llenar o continuar la línea cronológica que ha dejado la modernidad.

En sentido amplio, lo moderno es un término que históricamente puede remontarse hasta el siglo V, para diferenciar la etapa medieval del período clásico. Hay quienes lo ubican a partir del Renacimiento, otros desde la Ilustración. En otras palabras, el término se usa para diferenciar o marcar la etapa de transición de lo antiguo a lo nuevo, no solo desde el punto de vista cultural, sino incluso existencial, como una actitud ante la vida (véase en De Toro, 1991: 444-450). Habermas (1999), por ejemplo, considera que el término "moderno" surge y reaparece en Europa durante los periodos "en los que se formó la conciencia de una nueva época a través de una relación renovada con los antiguos y, además, siempre que la antigüedad se consideraba como un modelo por recuperar a través de alguna clase de imitación" (20). Si tomamos esta referencia de Habermas (1999) podemos considerar la posmodernidad como un proceso que suele ocurrir en distintas etapas históricas, cuando se produce el rechazo a la autoridad de la tradición y la asun-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

ción de una nueva actitud ante lo nuevo, lo renovado. En este sentido, la ruptura de un paradigma representa el proceso de cambio de la modernidad a la posmodernidad, que implica un proceso cíclico, porque cuando lo moderno se torna obsoleto se reinventa en la historia y se recrea nuevamente, en los clásicos.

Según Lipovetsky (2007) , la posmodernidad nació a fines de los años setenta y se "utilizó para designar tanto la desarticulación de los fundamentos del absolutismo de la racionalidad y el hundimiento de las grandes ideologías de la historia como la poderosa dinámica de la individualización y pluralización de nuestras sociedades" (53). Para el autor, la era de la posmodernidad ha traído consigo la predominancia del aquí y del ahora, el auge del consumo y la comunicación de masas, el debilitamiento de las normas autoritarias y disciplinarias, la individualización, la consagración del hedonismo y del psicologismo, la pérdida de fe en el porvenir revolucionario, el desinterés por las pasiones políticas y las militancias. De esta manera, se producen así las mutaciones de carácter moral que acompañan la transición de lo moderno a lo posmoderno, que no son más que la afirmación progresiva del hedonismo y la indiferencia: lo pasajero. En este sentido, es imprescindible la búsqueda del pasado, o la preservación de la memoria histórica y el hiperconsumo, aspectos que retratan la definición de la identidad en las sociedades de consumo actuales, del vacío y el bienestar individualista. Tales características se aprecian en el uso de las redes sociales y su promoción masiva de aparatos digitales que han generado la subcultura de lo superficial y del consumismo.

## II.- Posmodernidad y novela histórica

El surgimiento de la novela histórica en Latinoamérica ha sido objeto de importantes estudios teóricos. En un artículo fundamental, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana" (1991: 13-31), Fernando Aínsa establece los caracteres de esta novelística, entre las que resaltan: la "relectura de la historia" y la consecuente "impugnación de la historia oficial", a través de una "desmitificación de la historia". Asimismo, Aínsa menciona el recurso de la intertextualidad, la carnavalización, la parodia y el humor como mecanismos de esta relectura. Por su parte, el crítico norteamericano Seymour Menton, en *La nueva novela histórica de la América Latina* (1993), ofrece algunos rasgos fundamentales, como "la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos", la "ficcionalización de personajes históricos", la intertextualidad, la parodia y el palimpsesto. A esto, Werner Mackenbach (2001) añade,

para el caso concreto de la novela centroamericana (también, cabría decir latinoamericana), la “deconstrucción de la historia oficial” y la “politización de la novela histórica”. Estos rasgos pueden ser encontrados en autores notables de la novela histórica latinoamericana, como Alejo Carpentier en *El siglo de las luces* (1962) o *El reino de este mundo* (1949), Gabriel García Márquez en *El general en su laberinto* (1989), Mario Vargas Llosa en *La fiesta del chivo* (2000) o *El paraíso en la otra esquina* (2003) o Isabel Allende en *La casa de los espíritus* (1982).

Los puntos de contacto entre la nueva novela histórica y las narrativas de la posmodernidad son evidentes. En palabras de María Cristina Santana (2006: 237), “los autores postmodernos rechazan escribir sobre el pasado como se ha contado hasta ahora tomando un papel activo para cuestionar e interrogar al propio pasado histórico”. Esto se logra a través de una fragmentación de la voz narrativa, es decir, una multiplicidad de voces que no confluyen en una sola, sino que buscan mostrar al lector esta desintegración: “el escritor postmoderno presenta un escenario histórico donde no existe una visión monológica, sino alternativa de los hechos” (238). Esta visión alternativa de la historia ofrece, sin embargo, un ineludible compromiso con el presente. La autora afirma que este escritor postmoderno “se interesa por el presente, aunque su novela esté vestida de forma histórica” (239). Es evidente que esta afirmación se aparta de lo expresado por Lipovetsky (2007) respecto del individualismo y la indiferencia, así como con lo expresado por el crítico Peter Václav Zima (2007: 51), quien afirma que la indiferencia, “definida como intercambiabilidad de todos los valores”, “estructura los textos de la posmodernidad”. Para este autor, tal indiferencia “aparece estrechamente vinculada al valor de cambio de una economía de mercado altamente desarrollada”.

Los posmodernistas acaban con la concepción teleológica de la historia. Sin embargo, esta negación del progreso no es negar la historia como se lo han reprochado muchos teóricos, sino lo que pretendía el posmodernismo es dar a la historia rasgos humanos. Se impusieron las teorías de Hayden White y de los nuevos historicistas llevando a la conclusión de que es imposible representar la realidad. Por lo tanto, la opción que queda es volver a la historia para revisarla como decía Eco, desmitificándola y reescribiéndola en nuevas versiones sin llegar nunca a una conclusión de lo que fue en realidad. Para ello se sirven los autores de ficción de su herramienta que es la literatura y que se convierte en el terreno fértil de nuevas y múltiples interpretaciones. Se ha roto pues con el mito histórico, bajando esta disciplina de su pedestal que, además, lleva a una crisis de la historia como ciencia, precisamente, por la imposibilidad de captar la realidad histórica. ¿Cómo se escribe entonces la historia? Se escribe sobre la base de una serie de documentos históricos y a partir de ellos el historiador crea un discurso en el que narra los acontecimientos. Este discurso del historiador es muy similar al del escritor de ficción y son productos de la mente de un ser humano (108).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Precisamente, lo que señala la autora se plasma en escritores posmodernos panameños como Gloria Guardia, Justo Arroyo, Juan David Morgan, Juan Antonio Gómez y Rafael Ruiloba, quienes reaccionan contra los preceptos del modernismo al parodiar formas y estilos relacionados con sus escritores, que, en este caso, estarían representados por autores de novelas históricas tradicionales románticas, como *El Tesoro de Debayle* de Octavio Méndez Pereira, publicada por primera vez en Madrid en 1940. Es interesante destacar cómo la obra de Méndez Pereira llegó a mitificar a una figura histórica como el conquistador Vasco Núñez de Balboa, llevándolo a un pedestal del que luego la historiografía posmoderna se encargaría de bajarlo (Ibáñez Castejón, 2019: 26).

### III.- *Manosanta*, de Rafael Ruiloba

*Manosanta* es la única novela que ha escrito Rafael Ruiloba (1955), narrador y académico panameño. Publicada en 1996, le valió el prestigioso Premio Ricardo Miró de ese mismo año, el más importante galardón de las letras panameñas. Se trata de una novela histórica en la que es imposible no advertir la estética del realismo mágico. La novela se ubica en los años previos a 1903, al final de la llamada Guerra de Los Mil Días entre liberales y conservadores, conflicto interno que desgarró a Colombia y que trajo, entre otras graves consecuencias, la separación de la entonces Provincia de Panamá. Por estos tiempos revueltos, el padre Nicolás Buenaventura, un joven sacerdote jesuita, es enviado de España a San Pablo Viejo, un pueblo perdido en la región occidental de Chiquirí, en los confines entre Panamá y Costa Rica. En San Pablo Viejo, un pueblo apartado, tradicional y supersticioso, ocurren extrañas posesiones diabólicas y al padre Buenaventura, "*Manosanta*", tocará realizar no pocos exorcismos, pero también investigar las razones de estas extrañas manifestaciones. La historia de *Manosanta* y su enfrentamiento con el Maligno se va desdibujando progresivamente, hasta confundirse con los hechos que culminarán con la declaración de la Independencia de Panamá y las opacas negociaciones para la construcción del Canal por parte de los Estados Unidos. El recuento de los hechos históricos se hace de una manera crítica y paródica, llena de humor e ironía, no exenta de truculencia y desafiando siempre lo que cuenta la historia oficial.

### V.- Caracterización de lo posmoderno en el discurso narrativo de *Manosanta* (1996)

Abordar las obras narrativas en el contexto de la literatura panameña e hispanoameri-

cana contemporánea es ceñirse a la influencia inexorable, al alcance y la importancia de la estética y el pensamiento posmoderno. En el ensayo crítico a su antología de poetisas posmodernas panameñas, *La nueva canción de Afrodita* (2022), Ruiloba plantea que la posmodernidad está determinada por la urgencia de la interpretación y reconstrucción personal de la vida. En este sentido, como nota Santana Quintana (2006), "los autores postmodernos se interesan no por la Historia, sino por las pequeñas historias que realmente, forman esa gran Historia" (237). Lo que, en todo caso, corresponde a una ruptura con los valores o tradiciones de la modernidad. Alfonso de Toro (1991: 455-456), al situar a Borges en los albores de la posmodernidad latinoamericana, identifica, entre otras, las siguientes características como propias de esta novelística: metadiscursiva, intertextual, deconstruccionista e introspectiva. Asimismo, resalta su carácter fragmentario, y el uso de la paradoja y el cinismo como elementos de la trama.

Así, las características posmodernas que hemos encontrado en *Manosanta* parten, en primer término, de aspectos artísticos que involucran las voces narrativas y varios géneros narrativos ambientados en una situación histórica, social, política, geográfica, cultural y religiosa de un territorio colombiano, Panamá, que sufre la Guerra de los Mil Días y se apresta a proclamar su independencia el 3 de noviembre de 1903. La novela busca posicionarse ante unos hechos que la historia oficial presenta en forma unívoca. Por esta razón, llega al extremo de cuestionar la realidad misma, otro rasgo característico que acerca a las estéticas de la posmodernidad con las del realismo mágico. Su estructura formal, al enunciarse a sí misma, obedece a múltiples géneros y discursos. Se inicia, por ejemplo, con una parodia del discurso religioso en el personaje del Padre Buenaventura, y se desvía de toda formalidad, lo que lleva no sólo al alejamiento de la tradición discursiva religiosa a la que quiere satirizar, sino, que genera la deconstrucción del discurso mediante la intertextualidad, citas en latín, citas de documentos históricos o el recurso a la interdiscursividad. Esto, a su vez, produce el juego de significantes, detrás de los cuales se advierte una trampa discursiva que, descubierta, desmitifica la ideología colonial del poder eclesiástico. También se observa una parodia del discurso gubernamental, en las declaraciones y documentos (a veces reales) que se intercambian los personajes históricos. De esta manera, la ironía y el humor, dos recursos de la literatura posmoderna por excelencia, resultan indispensables (De Toro, 1991: 451). Estos recursos literarios recorren el texto como una matriz subyacente que determina el tono general del discurso.

Las obras de Rafael Ruiloba se sitúan dentro de la modalidad del discurso posmoderno por varias razones: la presencia de un discurso híbrido en el que se advierte el empleo de la metaficción historiográfica y del discurso religioso, pero también el entrecruzamiento

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

con subgéneros menores como la novela histórica y la novela policiaca. Al combinar temas y géneros populares como los policiales y los históricos, desafían las distinciones entre cultura alta y baja y se enfatizan los rasgos de la literatura posmoderna. De esta manera, en *Manosanta* se advierte esa voz disidente que no solo hace una parodia satírica contra los convencionalismos de la historia oficial, sino contra los convencionalismos religiosos, como también, lo hizo en su momento el vanguardista panameño Rogelio Sinán (1902-1994) con *Sueño de Serafín* y *La isla mágica*.

Ese rasgo de la posmodernidad presente en *Manosanta* se aprecia en un discurso narrativo cuya historia se organiza en tres niveles, según lo que señala Denis Arias Mora (2004): un primer nivel local, con la historia de la llegada del padre Nicolás Buenaventura, "Manosanta", al pequeño pueblo chiricano San Pablo Viejo; luego, un segundo nivel nacional, llamémoslo así, con la guerra entre los partidos políticos, conservadores y liberales, acontecimiento histórico que refiere inmediatamente, al episodio de la separación entre Panamá y Colombia; y por último, un nivel global, con la historia de los debates políticos y las discutibles maniobras diplomáticas que llevaron a la construcción del canal interoceánico por parte de Estados Unidos. En el primer nivel predomina la ficción, aunque con referentes inequívocos sobre la realidad del campo panameño a finales del siglo XIX. En los últimos dos niveles, el narrador asume una voz irónica y satírica que desafía a la historia oficial (Arias Mora, 2004).

La voz satírica del narrador se enfoca, pues, en acontecimientos históricos ocurridos en la Guerra de los Mil Días y de la Independencia de Panamá de Colombia, así como otros acontecimientos históricos nacionales. Ella constituye la esencia de la intencionalidad del narrador, como en el siguiente episodio:

Extrañamente, los mismos soldados liberales que se tomaron el pueblo de San Pablo Viejo se encontraron otra vez bajo el mando del general Manuel Quintero Villareal desarmados, defendiendo el territorio nacional en la guerra de Coto, contra Costa Rica. Villareal imaginó un nuevo ardid. Pintó cañones falsos en las orillas del río que demarcaba la frontera y las tropas extranjeras se replegaron temerosas del poderío bélico de los panameños (Ruiloba, 1996: 231).

Aquí claramente, se aprecia la simbiosis entre ficción y el acontecimiento histórico nacional, en evidente clave humorística. El pueblo de San Pablo Viejo queda como una representación simbólica del pasado colonial, cuya visión maniqueísta del bien y el mal diabólico no es más que una parodia satírica de la lucha contra el atraso ideológico y religioso, desmitificando el ideal tradicional hispánico. Esa coyuntura discursiva nos lleva a otra realidad histórica, que es la construcción del Canal, lo que fuerza la participación nor-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

teamericana en los hechos que llevan a la independencia de Panamá de Colombia. Se trata de los inicios de los proyectos de intervención y negociación del Canal por parte de Estados Unidos. Además, en este nivel, se evidencia una confrontación contra el ascendente poder de la potencia norteamericana.

En la novela, el discurso narrativo posmoderno desmitifica la historia oficial mediante la ironía, la jocosidad, la ridiculización y la parodia satírica de los que ostentan el poder conservador. El narrador recurre a la simbología del olor como un recurso que intenta desacreditar y minimizar las glorias de los conservadores y expone abiertamente su fetidez:

Pero desde que llegaron los Ritter el pueblo no olía, sino que apestaba todo el año a un repugnante olor a podrido. (...) Era el olor del mal que todo lo traspasaba con su espada infinita. (...) El olor de la desgracia (...) [el alcalde] se echa pedos de repollo viejo que sólo se disipan si enciende la lámpara de parafina" (88- 93).

El recurso de la fetidez sirve para simbolizar el atraso, la pobreza, la opresión política. Tiene un valor negativo en la intencionalidad ideológica hacia los conservadores, bajo la figura ficticia del alcalde Ritter. Esa parodia satírica también, viene de la mano de la intertextualidad historiográfica, que cae en el pastiche con el fin de darle verosimilitud al acontecimiento histórico. Así en el ejemplo siguiente, un fragmento de una noticia aparecida en el *New York Times*:

Washington. Junio 14 de 1903.

El presidente Roosevelt está determinado a obtener la ruta del canal de Panamá (...) Se dice que este proyecto es de fácil ejecución dado que no más de 100 soldados colombianos son los que se encuentran destacados en el Estado de Panamá (149).

En este sentido, la metaficción historiográfica constituye uno de los elementos importantes en el discurso narrativo de Ruiloba como escritura de la novela histórica posmoderna, ya que se rebela contra la pretensión de verosimilitud del discurso de la historia oficial. En *Manosanta* se produce un proceso de reinención, deconstrucción o reescritura de los mismos hechos históricos a partir del grado de historicidad presente en el tejido discursivo de *Manosanta*, que no se circunscribe a las fuentes primarias, sino que remite al recurso de la ficcionalización del futuro histórico de lo que no se sabe o no se cuenta en la historia oficial.

El enfoque posmoderno permite que el narrador plantee dos realidades opuestas que

se advierten en el discurso narrativo: el atraso colonial del pueblo San Pablo Viejo y la modernidad de la construcción del Canal, que, más que beneficios, trajo la fragmentación de la identidad panameña. El discurso histórico del narrador omnisciente se apega al discurso historiográfico crítico, cuya intencionalidad es plasmar los problemas que trajo consigo la independencia de Panamá de Colombia. Así, el carácter simbólico de estas dos realidades: el atraso del pueblo San Pablo Viejo y la modernidad de la construcción del Canal, generan una serie de problemas sociales, entre ellos: la fragmentación de la identidad panameña, se pone de manifiesto. Asimismo, se intenta problematizar la multiplicidad de las identidades panameñas cuando se mezclan como mosaico étnico lo regional, lo nacional y lo internacional. El elemento nacional también sirve para cuestionar la condición histórica panameña, que además, ya se ha planteado en la novelística tradicional, en *el Crisol* (1936), la novela de Jorge Isaac Fábrega. Lo mismo diremos acerca del tema canalero en novelas como las de Joaquín Beleño, *Luna verde* (1941) y *Gamboa Road Gang* (1960). También en *Manosanta* se habla de la "muerte de la identidad" (219) a propósito de la falsa muerte del padre Buenaventura y sus falsas exequias. Este episodio, paródico y alegórico, resulta de un problema que subyace en la historia panameña.

Hay muchos historiadores actuales que desmitifican la actuación de los próceres nacionales durante la independencia, como es el caso de Olmedo Beluche (2006). Asimismo, en *Manosanta* se plantea ese cuestionamiento del mito del "gran acontecimiento nacional", donde los grandes próceres pueden considerarse "nacionales" porque lucharon por la independencia y participaron en la guerra civil entre liberales y conservadores. Igualmente, se advierte la posición crítica de la novela. En *Manosanta* se puede observar la influencia del proyecto imperialista norteamericano, basado en el interés por la construcción y control del Canal. Se trata de la estrategia geopolítica más efectiva que tuvieron los Estados Unidos en Centroamérica.

## V.- A manera de conclusión

La singular posición de la novela histórica supone un importante reto para las teorías de la posmodernidad. Como afirma Milan Kundera (2005):

La noción de historia nada tiene que ver con el progreso; no supone un perfeccionamiento, una mejora, un avance; parece más bien un viaje con el fin de explorar tierras desconocidas y de inscribirlas en un mapa. La ambición del novelista no es la de hacerlo mejor que sus predecesores, sino la de ver lo que no han visto, la de decir lo que no han dicho (28).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Muestra patente de los puntos de encuentro que vinculan a la novela histórica latinoamericana con las estéticas de la posmodernidad, *Manosanta* revela la cara oculta de la historia oficial al reescribir los acontecimientos de la época mediante un discurso híbrido propio de la posmodernidad. Lo historiográfico de esta novela es un intertexto que funciona como texto, con un discurso polifónico en el que lo religioso, lo policiaco, lo social, lo político y lo histórico se entretajan a través del pastiche, el palimpsesto, la deconstrucción y, sobre todo, la intertextualidad en tanto que técnicas narrativas. Así, la historia como la ficción presente en la narrativa de Ruiloba constituyen un mismo referente que comparten los mismos espacios simbióticos y que resultan en la complejidad del relato. De esta manera, la función de la ficción narrativa es reconstruir con libertad creadora y con ayuda de la fantasía los acontecimientos históricos, mientras el texto se va dibujando con palabras y enunciados. Por esta razón, en *Manosanta*, la metaficción historiográfica dialoga simultáneamente sobre el acontecimiento histórico y sobre la ficción. En este sentido, la novela posmoderna *Manosanta* consiste en una serie de discursos autorreflexivos que problematizan la referencia histórica y religiosa de Panamá mediante el arte. En ello va su carácter como discurso posmoderno.

## Referencias

Aínsa, Fernando (1991). "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos Americanos*, (México) 28: 13-31.

Arias Mora, Denis (2004). "Un comentario a *Manosanta* (1996) de Rafael Ruiloba". *Istmo, Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* (México) 9: [<http://istmo.denison.edu/n09/articulos/novela.html>].

Beluche, Olmedo (2006). "La separación de Panamá de Colombia. Mitos y falsedades. Reflexiones sobre la patria". *Centro de Estudios Latinoamericanos "Justo Arosemena"*, (Panamá). [<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/panama/cela/tareas/tar122/06beluche.html>].

Habermas, Jurgen (1999). *Teoría de la acción comunicativa*. México D.F.: Taurus.

Ibáñez Castejón, Francisco (2019) "Héroe o villano: Vasco Núñez de Balboa en *El tesoro de Dabaibe* de Octavio Méndez Pereira y en la *Historia de las Indias* de Bartolomé de las Casas", *Cuadernos Nacionales* (Panamá) 24: 1-28.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Kundera, Milan (2005). *El Telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets.

Lipovetsky, Gilles (2007). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.

Mackenbach, Werner (2001). "La nueva novela histórica en Nicaragua y Centroamérica", *Istmo. Revista Virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. (México) 1: [<http://collaborations.denison.edu/istmo/v1n1/articulos/novela.html>].

Menton, Seymour (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.

Riosalido Villar, Patricia María (2014). *Las novelas históricas posmodernas de los ochenta y el problema de la Historia*. Tesis Doctoral. Madrid: UNED.

Ruiloba, Rafael (2022). *La nueva canción de Afrodita*. Panamá: Editora Novo.  
----- (1996). *Manosanta*. Panamá: Editorial Mariano Arosemena.

Santana Quintana, Ma. Cristina (2006). "La perspectiva del pasado en una novela posmoderna. Representación de la metaficción historiográfica en *Das Parfum*". *Revista de filología*. (La Laguna) 24: 2006: 237-252.

Toro, Alfonso de (1991). "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)". *Revista Iberoamericana*. (Pittsburg) 57, 155: [<http://dx.doi.org/10.5195/reviberoamer.1991.4906>].

Zima, Peter V. (2007). "Postmodernidad e indiferencia. Hacia una novela postmoderna". en: Gómez Montero, Javier (Coordinador), *Memoria literaria de la transición española*. Madrid: Iberoamericana Vervuert: 51-61.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## LA GENEALOGÍA TORCIDA. REFLEXIONES SOBRE LA POESÍA DE JACQUELINE GOLDBERG

Cristina Gutiérrez Leal  
Universidad Federal de Integración Latinoamericana  
Paraná, Brasil  
<https://orcid.org/0000-0003-4025-3320>  
[cdg119@gmail.com](mailto:cdg119@gmail.com)

Recibido: 06/06/2024  
Aprobado: 15/07/2024

### RESUMEN:

En el presente artículo se estudia el tema de la genealogía y sus modos de representación en la obra poética de la escritora venezolana de origen judío Jacqueline Goldberg (1964). Para acompañar las reflexiones sobre esta noción me sirvo de los postulados que Jacques Derrida desarrolló en varios de sus trabajos sobre la herencia, en los que se conceptualiza la idea del espectro como una deuda con la cual se debe aprender a convivir y, además, como una presencia-ausente que atraviesa la pertenencia y la identidad del heredero. Es *Luba* (1988) el poemario fundamental para articular estas nociones, pues se despliega en él un pensamiento acerca del origen judío del hablante poético y sobre cómo el retorno a casa crispa las concepciones consensuadas acerca de la pertenencia.

**Palabras clave:** Jacqueline Goldberg, Poesía venezolana, Genealogías, Herencia, Judíos.

**Cómo citar:** Gutiérrez, Cristina (2024). "La genealogía torcida. Reflexiones sobre la poesía de Jacqueline Goldberg". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 98-115.

### THE TWISTED GENEALOGY: REFLECTIONS ON JACQUELINE GOLDBERG'S POETRY

### ABSTRAC:

This article studies the theme of genealogy and its modes of representation in the poetic

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

work of the Venezuelan writer of Jewish origin Jacqueline Goldberg (1964). To guide the considerations on this notion, I use the postulates developed by Jacques Derrida in several of his works on inheritance, where the idea of the specter is conceptualized as a debt with which one must learn to live and, moreover, as an absent-presence that crosses the heir's belonging and identity. *Luba* (1988) is the fundamental collection of poems to articulate these notions, as it unfolds in it a thought about the Jewish origin of the poetic speaker and how the return home crises the consensual conceptions about belonging.

Keywords: Jacqueline Goldberg, Venezuelan poetry, genealogies, heritage, jewish

*En toda genealogía  
 hubo un diluvio*

Cristina Peri Rossi

I.-

En la obra poética de la escritora venezolana de origen judío Jacqueline Goldberg (1964), el tema de la genealogía se disemina en una constante reflexión. A lo largo del recorrido por sus poemarios es posible encontrarnos con escenas donde la herencia, como noción vinculada a lo genealógico, se enuncia con más fuerza y otras donde apenas se asoma. Los libros publicados por la poeta despliegan una serie de procedimientos estéticos muy diferentes entre sí, lo cual proporciona cierta complejidad discursiva que da noticias de una búsqueda por formas de nombrar lo real y la memoria. A sabiendas de la constante aparición del tema genealógico y la diversidad de recursos poéticos utilizados en su obra, me pregunto, ¿cuáles especificidades pueden ser leídas a lo largo de su producción poética en relación con el tema que me interesa? ¿cuáles llaves de lecturas nos permitiría pensar tales especificidades? A continuación, esbozo algunas ideas que, espero, sirvan para responder, aunque provisoriamente, a estas interrogantes.

Desde su primer poemario, *Treinta soles desaparecidos* (1986/2007), es posible rastrear la presencia de la herencia como *leit motiv*. Asumiendo la brevedad que ha identificado la mayor parte de la poética de Goldberg, este libro nos muestra una colección de versos herméticos, con la intromisión de ciertos elementos simbólicos que hacen de su lectura una empresa difícil de acometer. A diferencia de sus siguientes propuestas estéticas, no hay un yo poético que pone de manifiesto, explícitamente, la necesidad de indagar su genealogía, pero sí una necesidad de remontar su historia: “queda manifestar/ aquel sueño/ de vírgenes sentadas/ en el costado de la espiga/ –¿mi origen?–” (2007: 399).

Esta primera mención de “aquel sueño” revela la inquietud de la voz poética por lo que

de su origen necesita identificar y comprender. Estos versos fundacionales manifiestan una clara voluntad –“queda manifestar/ aquel sueño”–: la voluntad que tiene la poesía de Goldberg de transitar y tantear las formas de explorar el pasado: “¿mi origen?”. Preguntarse por el origen a través de la poesía es abrir la ocasión de asirse a nuevas posibilidades de nombrar esos primeros momentos desde la sospecha. Gina Saraceni en *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua y memoria* (2008) reflexiona, entre otras cosas, acerca del origen, considerándolo no como punto de partida irresoluto sino como un ente “abierto y en-el-tiempo (...) que se articula a partir de fallas, ‘puntos de ausencia’, errores, hundimientos, desviaciones, accidentes, que borran toda posibilidad de una verdad del origen y de la herencia o de pensar el origen y la herencia como verdades solemnes” (2008: 17). En sintonía con esta premisa de Saraceni, es oportuna la conexión con otro de los atisbos presentes en este primer poemario de Goldberg que precisamente hace referencia al origen como algo por descubrir: “Del origen/ al centro/ treinta columnas /treinta soles desaparecidos” (2007: 395). Estos versos que abren la pregunta sobre el pasado familiar señalan la imposibilidad de un trayecto seguro de la memoria. El regreso no puede hacerse con las sendas descubiertas sino a hurtadillas, pues el camino, sus fronteras y territorios no son más que recuerdos huidizos.

Tal como se observa en los párrafos anteriores, la pregunta por el origen ha sido relacionada con la duda. Michel Foucault, por ejemplo, en *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971), cuestiona el hecho de considerar el origen como dispositivo que contiene la esencia de la genealogía. Según su perspectiva, la comprensión de los procesos hereditarios no se podría clarificar mediante la búsqueda del origen, pues el origen mismo constituye un problema en tanto es lugar de desencuentros y tensiones: “Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen, es la discordia de las otras cosas, es el disparate” (Foucault, 1971: 2). El origen es entonces un territorio donde el sujeto está a la intemperie, por tanto, buscar en él las posibles configuraciones iniciales del legado es también aproximarse a un campo de interpretación donde los sentidos se descolocan y se tornan inciertos.

En los próximos poemarios de Goldberg el tema reaparece con registros breves y comprimidos. Tal es el caso de *De un mismo centro* (1986/2007), en el que la vuelta a la memoria se manifiesta como en una leve senda a ser transitada: “Desenredo túneles/ vuelvo/ a la edad temprana” (2007: 379). La escritura de la memoria es clave para entender los procesos legatarios en la poesía de Goldberg, pues hay una intermitente vuelta al pasado, una voz poética que retorna, que recorre la vida hacia atrás. El regreso a la “edad temprana” se presenta como una encrucijada, un destino cuyo camino se recorre a

través de túneles, que revelan el carácter oscuro del origen y las raíces. Así pues, la memoria es una "experiencia actual de aquello que no está" (Saraceni, 2008: 14), renovada a través de la escritura que actualiza los recuerdos y los trae de vuelta a la existencia. En el caso de Goldberg esta experiencia responde a una zona de su poesía en la que "crujen/ nudos hechos al azar" (Goldberg, 2007: 379), un espacio donde recordar es un canto a la errancia. La palabra poética representa un espacio que abriga la dimensión opaca del origen. Mediante la escritura se pueden nombrar los quiebres y soportar el peso de una identidad que se articula a partir de incertidumbres, nudos, inconformidades.

En *En todos los lugares, bajo todos los signos* (1987/2007), el origen se hace presente como una queja, un reclamo: "Merecemos otro origen/ –la palabra quizás– cuesta mucho/ saberse hierro/ máquina forjada/ en una madrugada de ceniza" (2007: 373). La voz poética enuncia el hartazgo, habla con un dejo de amargura y dolor. Es un yo dicho en plural que pudiese interpretarse como voz colectiva, como la voz de una nación ¿es el pueblo judío el que merece otro origen? La certeza de que pesa "saberse hierro/ máquina forjada" hace alusión a una estirpe que sobrevive pero que ha devenido hierro, máquina; un ente que, por estar forjado desde la dureza y el mal, desde el aniquilamiento y el despojo de sus derechos, ha tenido que lidiar con una identidad problemática y pesada. Pretender merecer la palabra como origen es acercarse contundentemente a la búsqueda de algo que pueda reescribir el relato de su genealogía. A través de la duda que introduce el "quizás" se percibe la necesidad de visitar el relato identitario, buscando otras formas de experimentarlo desde su deconstrucción, padecerlo de otro modo, de ese otro modo que la poesía propicia al mostrar la cicatriz, hacerla palabra.

## 2.- *A Luba Kapuschewski, mi abuela, por lo que soy*

*No soy hija de la guerra, suspiro...  
Soy nieta.*

*Hanny Ossott*

Quizás sea *Luba* (1988) el poemario de Jacqueline Goldberg que trata con más contundencia el tema de la herencia, la pertenencia y el origen. Escrito con la misma brevedad que caracteriza a su obra, se construye además en términos narrativos, pues el lector se encuentra frente a un texto poético a través del cual conoce el personaje de Luba, una abuela judía. El constante autoconocimiento se configura sobre la base de la memoria acerca de esa abuela, como si, tal como dice la dedicatoria del libro<sup>1</sup> –que pu-

<sup>1</sup> "A Luba Kapuschewski, mi abuela, por lo que soy" (2007: 339).

diera leerse como un guiño al lector para entender la poética de ese poemario—, la poeta es gracias a lo que recibe de ella.

A partir del primer poema se puede entender el proceso legatario que atraviesa todo el poemario “tomo su herencia/ de edades en quiebra/ los oficios tristes del abandono/ sus muertos” (2007: 343). En primer lugar, porque, pensando con Derrida en *Los espectros de Marx* (1993/1998), “aprender a vivir, aprenderlo por uno mismo, solo, enseñarse (...) ¿no es para quien vive, lo imposible?” (1998: 11). Entonces, ¿cómo aprende a vivir la voz poética-nieta a través de la herencia de la abuela?, ¿qué significa heredar “edades en quiebra”?, ¿cómo podría configurarse una vida que ha heredado la herida, el dolor, los muertos? Desde la imposibilidad de forjarse una identidad o inscribirse a una estirpe de forma autónoma, se puede pensar cómo la enunciación poética del proceso hereditario permite procesar esa herencia negativa marcada por la errancia y la pérdida. Recibir la herencia en Goldberg no es solo copiar el gesto fundacional que se trasmite, es además asumir lo que de la herencia está en falta: “edades en quiebra/ (...) sus muertos”.

Esta recurrente marca espectral, que define la herencia recibida de la abuela, podría abordarse también con Derrida, quien explica la herencia fundamentalmente a través de la noción de espectro: “no se hereda nunca sin explicarse con algo del espectro” (1998: 35). Así pues, en este poemario no es posible heredar si no es a través de la inminente presencia espectral de Luba, que se transforma en un punto de convergencia entre su vida y la de la nieta. La voz poética se forma a través de su imagen, convirtiendo a la abuela en un espectro, pues “el espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno quiere ver y que proyecta” (1998: 117). Luba deviene espectro toda vez que su recuerdo “es la frecuencia de cierta visibilidad” (1998: 117), es el espectro que a través de la poesía vuelve para recordarle a los vivos la responsabilidad que tienen ante la deuda con su memoria, pues la herencia es siempre un asunto de deudas impagables. Así pues, la voz poética se construye sobre la base de la interpelación al espectro a quien se debe confrontar asumiendo la responsabilidad ante lo recibido.

Si bien ese primer poema parece señalar a una nieta-legataria que reflexiona sobre la herencia ya recibida, el rastreo detenido por todo el poemario otorga los indicios para considerar que se trata de una herencia en proceso, que se va fraguando a partir de escenas donde quien recibe los legados es siempre “diálogo de pasillos diurnos/raíz/memoria” (Goldberg, 2007: 343). En este sentido, pienso, nuevamente con Saraceni, que “este mirar hacia atrás (...) sirve no sólo para analizar la propia historia sino también para procesar la experiencia de la pérdida, como si se tratara de elaborar un duelo a través del ejercicio literario” (2008: 83). Es pues la poesía el espacio donde la he-

rencia tiene lugar, es a través de la escritura que la nieta se hace cargo de su legado y procesa la pérdida.

Las referencias de la estirpe judía son recurrentes en *Luba* –“su país de trasnocho” (344); “mordida por un quejido de gases” (344); “alza el viejo candelabro (...)/ “sitio de gloria/ muro/ ceniza” (346); “sábado merodeador” (349)–. A través de ellas, la voz poética identifica los agujeros que la componen. Acude a su pasado, a sus espectros, asumiendo ya una pertenencia caracterizada por su quiebre y fractura. Lo que hereda es precisamente esa fractura, la diáspora de su pueblo, sus muertos y pérdidas. La nieta tiene entonces la responsabilidad de torcer su legado para hacer productiva sus faltas, para darle el posible sentido que solo a través de la poesía adquiere. Atravesada como está por “su recuerdo/ su patria de trasnocho” (344), *Luba* va adquiriendo a lo largo del poemario los rasgos de una figura triste, desgajada, incesantemente nostálgica, que vuelve al pasado en busca de lo destruido, lo que su historia cuenta como ausencia.

Debido al abandono obligatorio del pasado, la abuela vive en una intermitente rememoración de lo perdido y surge como un sujeto encerrado en aquello que la guerra, la historia, “la barbarie” le arrebató: “para ella todo es escombros/ tiempo de elegidos” (344), “busca el tiempo/ en que perteneció a la tierra” (346), “esperaba una carta/ un desafío/ su eternidad” (347). Como es evidente, la abuela triste, pretérita, tiene una conciencia temporal que la obliga a saberse parte de una temporalidad que no es la suya, que perdió vigencia, aunque sea la única que habita; entonces busca “su eternidad”, la trascendencia de su estirpe de “elegidos” que para ella será un constante exilio, una involuntaria huida. *Luba* “vino de muy lejos/ sus ojos arrastraban/ una fuga de pieles y derrotas” (345), carga con la herencia de su familia y su pueblo a cuestas. Así pues, los símbolos de la religión judía aparecen inscritos en su angustia:

alza el viejo candelabro<sup>2</sup>  
 repitiendo las plegarias  
 de nuestras fiestas más temidas

hunde en su frente el amargo pudor  
 de haber sido una extraña  
 sitio de gloria  
 muro  
 ceniza

(Goldberg, 2007: 346).

<sup>2</sup> El Menorah es un candelabro de siete brazos que representan, según Éxodo 25:31, los dones que deben llenar el cuerpo humano: espíritu de Dios, saber, inteligencia, ciencia, trabajo, creación artística y fe. Igualmente, representa los diez sefirot del árbol de la vida cabalística.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Los rituales judíos ofrecen una suerte de salvoconducto para asirse a su estirpe. La abuela repite plegarias y ritos como un modo de reafirmar su genealogía. Igualmente, la nieta sabe que es parte de la misma estirpe y que le pertenecen las ceremonias espirituales judías, es decir, la cultura de su familia: “nuestras fiestas más temibles”. La voz poética también reproduce su pertenencia, pero desde la escritura: recibe el gesto, lo reproduce y lo tuerce mediante la poesía. Es una escena de familia donde tanto la legadora como la legataria acceden a sus capitales religiosos para recordar el “sitio de la gloria” y además fruncir el ceño ante el “muro/ceniza”, frente a eso que las nombra desde un origen tan glorioso como fracturado.

En Luba, las más de las veces la herencia se aprehende desde el deslave:

cambia de sombra  
 para obligarme a padecer  
 una herencia a la que sólo se pertenece a ratos  
 con el cuerpo a cuestras  
 intentando siempre un segundo desvelo  
 una estancia en otro lado  
 (Goldberg, 2007: 344-345, *énfasis mío*).

En estos versos, Goldberg asoma una suerte de poética de la herencia afirmando que se trata de un patrimonio intermitente (“a la que solo se pertenece a ratos”), que no asegura nada sino que produce desvelos. Derrida explica que “El espectro se convierte más bien en cierta cosa difícil de nombrar” (1998: 20), y en tanto representa dificultad es también sombra y padecimiento para el sujeto que lo vive. El espectro es en este poema la presencia que reclama al legatario la necesidad de que su cuerpo esté siempre a la espera, dispuesto a llevar/padecer/soportar el peso generacional, a ser un eslabón de la cadena, “el segundo desvelo”, repetir y desacomodar la mueca que parece ser la marca de pertenencia familiar. Ante la infinita tristeza de la abuela –sus muertos, su pasado angustioso necesariamente convertido en olvido pues no hay tierra donde volver a buscarlo – la voz poética reacciona desde su sensibilidad, desde el inexorable dolor que significa obedecer el mandato de la herencia, recoger las grietas de Luba y plegarse a ellas: “duelen estas ganas de luto/ de amanecer recogiendo plumas/ en patios ajenos/ ganas de ser ella” (Goldberg, 2007: 347-348), y además parece quedar en evidencia la voluntad del sujeto poético de cargar con el peso hereditario de Luba, esas “ganas de ser ella”.

“Pero ¿qué se produce entre las generaciones?” (1998: 19), me pregunto con Derrida. Entre esta generación abuela-nieta hay una “omisión, un extraño lapsus” (19) pues la patria de la abuela es también la de la nieta, pero esta última no la vivió directamente, sino que

la padece ahora vicariamente a través del peso de la falta que es la memoria de la abuela judía marcada por la pérdida del lugar natal. Julia Kristeva, en su análisis sobre Hannah Arendt en *El genio femenino* (1999/2003), afirma que "La judeidad es uno de los dones que se reciben al nacer (...) y que conviene pensar y juzgar" (2003: 123). A partir de esto, podría decirse que *Luba* es el poemario de Jacqueline Goldberg donde se despliega y decanta esa judeidad. El dolor causado por las "ganas de luto" es un indicio fundamental para observar la experiencia del duelo que vive la nieta. "El trabajo del duelo no es un trabajo como otro cualquiera" (Derrida, 1998: 114), en este sentido, vemos en los demás poemas del libro, cómo el luto produce en la heredera una suerte de sensibilidad especial hacia su vida que, al parecer, depende del espectro siempre al acecho. El luto que habita a Luba es heredado por la nieta, quien vuelve a sufrirlo cada vez que la abuela abismada en los recorridos de la memoria, revive y actualiza el pasado. De esta forma, los muertos, los fantasmas del propio espectro, aparecen para ser dolidos, para que la nieta reescriba el pasado y lo lleve hacia otro espacio del sentido: el literario. Hacer el duelo es entonces escribir desde la grieta, vestir de luto a la poesía para actualizar al pasado, resignificarlo, pues "el duelo consiste siempre en intentar ontologizar restos, en hacerlos presentes" (Derrida, 1998: 23).

El ojo de Luba vigila a la nieta: "Me vigila un párpado/un monte/ una mujer de sal" (Goldberg, 2007: 348). Esta clara referencia bíblica permite asociar a Luba con una mujer que constantemente mira hacia atrás, que devuelve la mirada al pasado y se construye a sí misma desde las heridas que constituyen la historia familiar; y esta memoria es la mirada que vigila a la nieta.

Este acceder a la herencia por medio de la memoria hace posible "reconocer y elaborar otras versiones del pasado" (Saraceni, 2008: 20). El relato biográfico permite al legatario identificar su pertenencia, aunque ésta se presente como un ámbito que se contradice a sí mismo, pues en lugar de garantizar el arraigo lo que hace es revelar su imposibilidad, porque es una pertenencia fundada en la pérdida de la casa, la historia, la patria: "me asusta (...)/ la condena indecible de su memoria/ la pertenencia" (Goldberg, 2007: 348). Ahí donde la memoria del espectro parece impronunciable, donde "pertenecer" a una genealogía quebrada aturde, "el heredero es entonces quien, al heredar, está llamado a interpretar un secreto" (Saraceni, 2008: 19).

En la poesía de Goldberg la herencia y sus enigmas han de ser transgredidos por los herederos. Cuando la voz poética-nieta, a través de la palabra, enuncia sus miedos con respecto al legado, accede a él de forma oblicua, transversal, como pretendiendo "cuidarse" de lo que falla, de eso que interrumpe su pertenencia y la nombra de otro modo.

El secreto que debe descifrar habita “en lo más terrible/ lo más amado” (Goldberg, 2007: 349), esto es quizás la genealogía, la familia, la sangre, en suma, esa instancia que construye la identidad como desmoronamiento y destrucción. En *Luba* el secreto pareciera consistir en sufrir la condena de la pertenencia desde la casa y la estirpe edificada a partir del trágico pasado familiar.

Casi al final del poemario se devela una de las formas más potentes de aproximación a la genealogía: la que se realiza a través de la lengua. En la forma de nombrar la experiencia se encuentran resguardados también los secretos de la tradición y la historia de cada legador. Toda herencia está vinculada a la manera de experimentarla verbalmente. En este sentido, el heredero está casi en la obligación de acceder a la lengua de sus antepasados y “sentir” desde ahí. En *Luba*, la nieta cumple el ritual: “me acerco a su lengua dolorosa/ amaso un discurso de puertos extranjeros/ casas abandonadas al borde de lo presentido” (Goldberg, 2007: 350). Esta “lengua dolorosa” es a la vez puente del proceso hereditario y herencia misma. El dolor se vuelve discurso, se convierte en eso que la heredera verbaliza, esa palabra herida por la diáspora afectiva y geográfica que la atraviesa. La pertenencia judía representa en *Luba* una situación ontológica, que desemboca en su poesía cargada de símbolos religiosos judíos, forjando una conciencia del ser judío, de la lengua hebrea, de cómo la historia de este pueblo marca de modo definitivo a sus sobrevivientes. Con este poemario, Jacqueline Goldberg construye un inexorable referente poético en su producción. Es *Luba* una suerte de personaje mítico, una mujer de sal, esa sobreviviente judía que es recordada por su legataria como la abuela “bella/sola para siempre” (Goldberg, 2007: 345). Se pudiera decir que este poemario temprano de Goldberg es una puesta en escena, a través de la poesía, del peso de la herencia judía familiar, del modo cómo la literatura hereda el pasado y lo usa para mostrar la dificultad de continuarlo y transformarlo.

### 3.- “Abuelos carcomidos por el odio”

Otro momento del tema genealógico en la obra de Jacqueline Goldberg es *Máscaras de familia* (1991/2007), poemario donde se propone la idea de que los legados no se reciben, sino que se entregan. Acá la herencia funciona mediada por la maternidad. Este libro devela esa relación íntima entre la mujer y el hijo, y la transmisión de su historia a través del cuerpo. Además, da cuenta de las formas que tiene la madre de enfrentarse a ese alguien que está por llegar y a quien debe hablarle del pasado que lleva a cuestas, de su estirpe, de su genealogía. Derrida explica que “En el fondo, el espectro es el porvenir,

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

está siempre por venir” (1998: 52), alegando que el espectro en ocasiones desarticula la antinomia de presente y pasado, pues instaura una forma distinta de concebir la contemporaneidad en tanto el pasado representa siempre una amenaza para el futuro y, por consiguiente, es una presencia intempestiva que interrumpe el presente. Ante el hijo, ese espectro que “está por venir”, el sujeto lírico de Goldberg asume su posición de madre-legadora. Le habla al fantasma: “Ante la paciencia de ajenos/ heredarás mi soledad” (2007: 266). Al hijo que está por venir se le atribuye la soledad que la voz-madre, anteriormente nieta, heredó de Luba: “sola para siempre” (2007, p. 345). Con este texto parece empezar a trazar la genealogía expuesta a través de la obra poética de Goldberg. La nieta-legataria, ahora madre-legadora, elabora a través de la escritura una genealogía hecha de pérdidas y faltas, de fantasmas y muertos que la poesía vuelve presencias vivas. Une los puntos de una pertenencia que se disemina entre los fantasmas de la familia y quienes estando vivos persiguen su sombra y deuda.

El hijo no tiene otro destino que el de su madre. Ésta sabe que no podrá evadir los dardos que le vienen del pasado:

Creerás en orillas  
Abuelos carcomidos por el odio

Nada habrá más absurdo  
Que nuestro pasado

(Goldberg, 2007: 267).

La madre advierte al hijo acerca de un pasado que ha sembrado en la estirpe la desesperanza y la resignación, la conciencia de que el tiempo no borra la falta y la pérdida que funda a la genealogía. El hijo nacerá atrapado en la memoria de su genealogía sobreviviente del mal y que pudo levantarse de la persecución y el éxodo. La referencia a los abuelos nos hace pensar que las “edades en quiebra” que recibió de la abuela le son ahora transmitidas al hijo que amenaza con llegar, con interrumpir, con cargar o aliviar el peso de una familia que sabe que su historia está fundada en el dolor y la tragedia. Además del legado de los abuelos, la madre intenta perpetuar su historia individual en el hijo, transmitirle una herencia que más que la historia de la abuela es también la suya marcada por ese relato fundacional: “Te guardaré/ mis ropajes de infancia/ el olor a muerto/ de aquella felicidad” (2007: 279). Esta infancia parece estar poblada de presencias que se diseminan por la memoria de una niñez que tuvo que convivir con los espectros.

No se podría hablar de herencia, hogar, familia, sin hablar de la infancia. Siempre que se vuelve al origen, se vuelve a ella. Este retorno que emprende la madre responde en gran medida a la necesidad de asirse a un capital simbólico que pueda entregarle al hijo. En Goldberg, la herencia de la madre no es otra que su historia íntima y afectiva, sus modos de tramar y torcer la herencia de la sangre. La biografía materna es el legado que recibe el descendiente, el siguiente en la cadena genealógica. El hijo es de la madre en tanto hereda su vida, formando un vínculo más allá de la conexión corporal: un nexo que se consolida con su nacimiento.

Luego de *Máscaras de familia*, el tema de la herencia en Goldberg volverá a aparecer en *El orden de las ramas* (2003). Este es uno de sus poemarios más herméticos y viene a develar los lamentos e inquietudes de un sujeto lírico que habla desde el diálogo y la transgresión del verso. Acá la voz poética experimenta la descolocación, se desfigura y se abre a todos los opuestos, puede ser hombre o mujer, pregunta y respuesta, negación o aseveración. La multiplicidad de registros que se observa en este poemario sirve para nombrar ciertas rasgaduras y experiencias del sujeto poético.

En oposición a los anteriores libros, aquí las figuras legatario-legador dejan de ser voces femeninas y se enuncian desde un yo poético hombre: "Mi herencia de quejumbroso, siempre en ascuas" (Goldberg, 2007: 96). La queja sigue atravesando la poética de Goldberg. La herencia es aún una inconclusa letanía, el suplicio de una pertenencia que duele. La noción de herencia configurada a través de los anteriores poemarios es puesta en escena por la voz poética que asume su "herencia de quejumbroso", a sabiendas de que sus antepasados se rindieron ante las evidencias de su debacle y sucumbieron ante el lamento que lo precede.

En este libro, el origen judío vuelve a la escena para plantear la pregunta acerca de la herencia como pertenencia interrumpida:

- Mis culpas son otras. No quiero hablar de ellas. No me persiguen. Están adosadas a la inclemencia de otras plegarias
  - Eres sacrílego, de vano resbalar. No ayunas, no ruegas, no pones en jaque tu esperanza. Escribes tu nombre en un libro profano, tu epitafio en efímeros paisajes de provincia
  - Mi signo está al revés, por eso tiemblo y desconozco las herencias que me han sido propinadas para sobrevivir
- (Goldberg, 2007: 101).

Se observa aquí la subversión del gesto heredado, ese que se repite en la medida en que se traiciona y modifica. El gesto se transforma en mueca, en inconformidad. Hay

un legatario con una herida diferente a la que su estirpe le ha impuesto, pues sus "culpas son otras". Al parecer éste se resiste a cargar con la memoria de los ancestros; sin embargo, sabe que le es imposible liberarse de la historia que lo antecede: "La herencia es entonces reafirmación de lo que nos es asignado y reactivación de sus contenidos a través de un acto de infidelidad por parte del legatario" (Saraceni, 2012: 15). En el poema, la infidelidad del legatario es representada a través de otra voz que reclama con vehemencia de familiar ofendido: "Eres sacrílego, de vano resbalar. No ayunas, no ruegas" (Goldberg, 2007: 101), es quizás la voz del espectro reclamando la resistencia a los rituales familiares más antiguos, la judeidad exigiendo su espacio, su continuidad. La tradición judía es entregada como un talismán para "sobrevivir"; sin embargo, el sujeto poético "está al revés" y desconoce las herencias. Las rechaza porque le son prescindibles e innecesarias.

Hannah Arendt afirma sobre la judeidad que: "Ya no se trata como para Hamlet, de ser o no ser, sino de pertenecer o no pertenecer" (Arendt *apud* Kristeva, 2000: 105). Se puede pensar con Arendt en un legatario que se sabe judío pero que transgrede los rituales de su tradición que lo harían continuar la sucesión generacional sin problemas de no ser por su resistencia a tales protocolos. Esto demuestra otro modo de la pertenencia: desde el desvío, la línea de fuga, la inconformidad. Por lo tanto, se configura una pertenencia defectuosa, atravesada por la clara subversión del gesto.

Cuando Derrida en *Escoger su herencia* (2003) habla de cómo heredar, hace especial énfasis en la necesidad de reafirmar la herencia: "¿Qué quiere decir reafirmar? No solo aceptar dicha herencia, sino reactivarla de otro modo y mantenerla con vida. [...] filtrar, interpretar, por consiguiente, transformar, no dejar intacto, indemne." (Derrida, 2004: 13). A partir de estas reflexiones, se puede pensar que el heredero de *El orden de las ramas* es aquel que en el momento de reafirmar los legados que le son entregados, los transforma. Entonces, bajo esta concepción, subvertir sería a la vez reafirmar: negar la herencia admitiendo el peso de su entrega: "desconozco las herencias que me han sido propinadas para sobrevivir" (Goldberg, 2007: 101).

La voz poética múltiple de este libro habla desde la certeza de un cambio en el tiempo que a su vez ha transformado la estirpe, la ha vuelto ausente:

- Me fue otorgada una orfandad de fieras
- Crímenes de rumorosa demencia
- Abro los ojos, desentierro mi cuello. ¡Dios, que no me falten las palabras, nunca, nunca en tu pantanoso reino!

(Goldberg, 2007: 121).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Admitir la orfandad como un “bien” que se hereda es saberse un legatario en permanente soliloquio. No es éste un sujeto lírico que convive con los espectros en un diálogo mutuo sino uno que está deshabitado de presencias y que se siente negado por la genealogía. Lo que implica, en este caso, la paradójica situación donde se observa lo que Foucault y Derrida plantean, es decir, que los legados no solo vinculan y garantizan una pertenencia, sino que, por el contrario, también la interrumpen y problematizan. Se podría conectar esta voz con la que en el poemario *En todos los lugares, bajo todos los signos* afirmaba “merecer” otro origen: “la palabra/ quizás” (2007: 373). La palabra es ahora la única licencia para habitar el “pantano reino” de Dios. En esta petición –“Dios, que no me falten las palabras”– salta a la vista la puesta en escena de una herencia activada de otro modo: se acepta un Dios como suprema deidad, pero no se accede a él a través de los rituales heredados genealógicamente, sino a través de su transformación en otros modos de orar y de acercamiento a él.

Ya en *Verbos predadores* (2007) hay una vuelta al origen, un intento por explicar la orfandad desde el desarraigo. Si en los anteriores poemarios se observa al legatario en los diferentes modos de heredar (desde recibir hasta deconstruir la herencia), en éste se configura a través del reconocimiento de un origen cuyos secretos y misterios han sido develados; no hay cabos sueltos entre la voz que hereda y su origen, se han extendido los puentes que hacen posible la comunicación entre uno y otro lado del abismo genealógico. No sin dolor y queja, el legatario de *Verbos predadores* sabe que existe solo a partir de un origen judío que instaura la sensibilidad del desterrado. En este libro, es puesta en evidencia la lucidez y claridad del sujeto lírico de que su existencia depende de su pasado y origen. Sabe que se negaría a sí mismo si no se afirmara en la memoria de sus antepasados. Es “en nombre de” que la voz poética podría decir “yo”.

A veinte años de su primer poemario –donde se pregunta: “¿mi origen?”– Jacqueline Goldberg, a través del sujeto que habla en el texto, dice:

No soy lo que digo sin un origen a cuestas.

Sigue irresoluto el olor negro de mi desarraigo.

Quisiera afirmar

Que heredé la clavícula de los iluminados

Que mi estirpe estuvo alguna vez untada de sal

(Goldberg, 2007: 22).

No es posible configurar una identidad al margen del origen. Este texto muestra un

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

pasado que se lleva “a cuestras” y recorre el relato biográfico de la voz poética como una suerte de oráculo. El desarraigo funciona como el núcleo de sentido desde donde es necesario pensar la herencia y la pertenencia en la poesía de Goldberg. El legatario de este poema asume su deuda con el origen y sus antepasados; sin embargo, desearía al menos reconocer su grandeza, pensar que sus generaciones pasadas construyeron una memoria de laureles, que accedieron a los misterios, o que en todo caso transformaron la derrota en una experiencia catártica y restauradora: “Me honraría elogiar el deterioro” (Goldberg, 2007: 22), afirma como quien constantemente busca lo hermoso de lo vil, encontrar el ángulo luminoso del dolor. No hay protesta ante esta fisura: el heredero no reclama otro origen, sabe que “todo cuanto lamento es mordaza”, que la queja no lo salva, no lo redime, que quizás su única función es explayar la desdicha, nombrarla: darle el nombre de exilio, desarraigo, pérdida.

“No pueden las herencias infundirme más que escozor” (Goldberg, 2007: 22) dice el yo poético de *Verbos predadores*, quien con este verso reconoce el “escozor” de la herencia, esa forma de pertenencia configurada como desacomodo. Es decir, hay un reconocimiento de la duda que se tiene en relación con la supuesta garantía que otorga un legado. De allí el “escozor” como un modo de resistencia a la confianza en el patrimonio familiar.

Mis ancestros se plantaron con muecas de insomnio,  
 a sabiendas de que los seguiríamos con ojos alambrados.

Aprendieron que no hay errancia sino consuelo.  
 Vivieron del luto, feroces y míseros  
 entre las tonalidades del estorbo.

(Goldberg, 2007: 22).

La voz del heredero habla de los espectros con la certeza de quien ha vivido lidiando con su presencia y ha experimentado su amenaza. Se trata de hacer de “las tonalidades del estorbo” una lengua, un lenguaje poético sobre la base del cual se despliegue el problemático ejercicio del heredero, lo que Derrida llama “una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones” (Derrida, 1998: 12).

En este poema puede leerse una suerte de crónica del desamparo. Es el relato de una estirpe que le habla a sus descendientes a través de “muecas de insomnios”, y cuando dice “muecas” nombra las anomalías que toda herencia tiene que son también factores hereditarios; pues la mueca es precisamente el gesto desfigurado, expresado de otro modo. Es entonces el reconocimiento de tales desfiguraciones lo que propicia el acceso de la voz poética a una genealogía para rastrear “con los ojos alambrados” la

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

pertenencia o, en todo caso, la constatación de su imposibilidad como una manera de ser parte de la estirpe a sabiendas de que la pertenencia también sucede a través de la extranjería del apellido. Ésta, que parece ser la negación de la familia, es una forma de genealogía "en falta", que afirma su existencia en tanto espacio fracturado donde el origen muestra interrupciones.

En los siguientes poemas de *Verbos predadores*, los cuales rompen un poco la recurrente forma del verso breve en Goldberg, la herencia es rastreable a partir de minuciosos referentes que dan cuenta de la posible conexión de los legados con otros ámbitos de la experiencia. En primer lugar, el hecho hereditario se presenta en relación con el cuerpo, tal como se puede observar en algunos versos del poema titulado "Lineamientos": "Mi rostro, / ojos sueltos, boca empinada,/ no es lo que parece/ sino un amasijo de vocales desterradas" (Goldberg, 2007: 25). La memoria se inscribe en cada zona del cuerpo donde se establezcan lazos con el pasado y además configura una forma de utilizar la palabra que responde al desacomodo de la heredera, que está "desterrada", que balbucea y no encuentra otro modo de decirse que no sea el tanteo y la desconfianza. Las proporciones y rasgos del cuerpo son una forma de mostrar, al igual que lo señala la foto mencionada, cómo el legado se vuelve cuerpo y gesto donde se ponen en escena los capitales simbólicos del legatario: "Mi frente carga culpas de insomnio, /se acomete filosa en su desmemoria" (Goldberg, 2007: 25).

La identidad y su deconstrucción se pueden pensar también a través de la observación del rostro, zona del cuerpo donde la herencia tiene lugar: "Mis rasgos de muchacha polaca, salvaje de Judea,/ irán trastornándose" (Goldberg, 2007: 25). Es decir que el cuerpo refleja la desviación del gesto primigenio, de la secuencialidad hereditaria. La mirada, el rostro, los rasgos configuran la fuga del "gesto" familiar. Algunos dan cuenta de una rostridad, es decir, de una forma de organización de subjetividades y significaciones a través de la disposición semiótica del rostro (Deleuze; Guattari, 2007: 174-176), que obedece a indicadores de una identidad cuarteada. El rostro y el cuerpo del sujeto poético se van alejando del calco familiar para adquirir otra sintaxis, otra expresión. Derrida se pregunta "¿Acaso no hay que pensar que la pérdida del cuerpo puede afectar al propio espectro?" (1998: 134). Entonces, si en el poema de Goldberg los rasgos del cuerpo se trastornan, el espectro y por ende los legados también padecen y se turban. Así, los espectros que constituyen la identidad de la voz poética son también susceptibles de transformación mediante su aparición en el cuerpo en la herencia.

En *Verbos predadores* la puesta en escena de la herencia también se relaciona con el tópico del viaje y la huida: "El viaje/ o nacer." (Goldberg, 2007: 53). Parece que el origen es

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

movilizado y puesto a prueba por el viaje o en todo caso este último es la salvación ante los entuertos originarios, el “desastre natal”:

Me sacaron de mi casa,  
 Me arrancaron la ropa,  
 Me tatuaron una cifra,  
 Me gasearon,  
 Me incineraron  
 Me convirtieron  
 (...)  
 Dije “estuve en las fauces”.  
 (...)  
 Me asquearon temprano.  
 Me entregaron horas crudas.

(Goldberg, 2007: 53).

En este poema, el sujeto lírico habla en primera persona, sin embargo, construye una suerte de voz colectiva a través de la cual enuncia el dolor judío. Habla en nombre de su tribu marcada por algo ajeno al cuerpo que es también la marca de una historia del mal y la violencia que transforma para siempre el relato de esta stirpe. El yo poético es a la vez todo el pueblo israelí ante la memoria de su tragedia, y la experiencia del holocausto es contada en el poema como una suerte de manifiesto doloroso. Cada episodio de la guerra se disgrega en el poema y logra diseñar una panorámica del sufrimiento, una cartografía del desasosiego, una imagen de la escena misma del dolor: “Vi torcer un pan, un lloro” (Goldberg, 2007: 54).

Este poema lleno de referencias históricas declara que el lugar para cargar la herencia y asumirla en toda su complejidad es la poesía:

Y pese a todo  
 Un rumor lengua adentro,  
 Muy adentro,  
 Pequeño,  
 Torpe,  
 Desheredado

(Goldberg, 2007: 55).

Así como se pudo observar en *Luba*, los legados pueden ser abarcados desde y en la lengua. Se habla de un *rumor lengua adentro* que quizás esté relacionado con la escritura poética pues se construye como un rumor silencioso, íntimo, conectado con una sensibilidad que se acerca a lo más íntimo e inexpresable. En Goldberg, la poesía es un vehículo estéti-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

co para mostrar que no hay herencia sin escozor y es a través de ese rumor que la herencia se entiende también como fisura, como un secreto que compone y desafía la genealogía. Su escritura se sirve de diferentes imágenes y tonos para delinear un pensamiento acerca de la herencia que permite visualizar, no solo los mecanismos que están en la base de la transmisión y lectura de un legado, sino también los modos cómo el discurso de familia se construye sobre la base de la noción de herencia y el lugar que ésta ocupa en su poesía.

### Referencias

Bourdieu, Pierre (1994). *El espíritu de familia*. "L'esprit de famille" París: Editions du Seuil, Traducción de María Rosa Neufeld.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1997). "Rizoma" en *Mil mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Derrida, Jacques (1998). *Los espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.

Derrida, Jacques (2004). *Escoger su herencia*. Diálogo con Elisabeth Roudinesco. In: *Y mañana qué...* Buenos Aires: FCE.

Foucault, Michel (1971). *Nietzsche, la genealogía y la historia*. [<http://www.pensament.com/filoxarxa/filoxarxa/pdf/Michel%20Foucault%20-%20Nietzschegenealogiahistoria.pdf>] [Consultado 15/12/2020].

Goldberg, Jacqueline (2007). *Verbos predadores: poesía reunida 2006/1986*. Caracas: Equinoccio.

Kristeva, Julia (2000). *El genio femenino*. Buenos Aires: Paidós.

Saraceni, Gina (2008). *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua y memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Saraceni, Gina (2012) *La soberanía del defecto. Legado y pertenencia en la literatura latinoamericana contemporánea*. Caracas: Equinoccio.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Saraceni, Gina (2012). "La intimidad salvaje. El grado animal de la lengua". *Voz y Escritura. Revista de estudios literarios*. 20: 163-179. Mérida: ULA.  
[<http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/36303/articulo9.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.] [Accedido en 20/10/2018.]

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## NUEVOS EXTRAVÍOS DE ODISEO EN "EL DESVARÍO DE CALIPSO" DE JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE

César Torres Barillas  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0009-5295-1290>  
[ztorrescesar@gmail.com](mailto:ztorrescesar@gmail.com)

Recibido: 27/05/2024  
Aprobado: 20/07/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.08>

### RESUMEN:

Al analizar el número de referencias dadas en la obra de Ramos Sucre al Ciclo Troyano, es notable el número de alusiones a la *Odisea*, poema que aparece aludido directamente en al menos tres textos del autor venezolano. En estas versiones, Odiseo enfrenta un retorno aún más incierto que el tradicional, la trama no ensambla los hechos para posibilitar la vuelta a Ítaca, en cambio, Ramos Sucre ubica al héroe en situaciones de las que ya no es posible volver. Caso ejemplar se encuentra en "El desvarío de Calipso", texto que trastoca la experiencia del retorno y hace de Odiseo un personaje que cuestiona su carácter e identidad, un héroe complejo, moderno y autorreflexivo.

**Palabras clave:** Homero, Ramos Sucre, Intertextualidad.

**Cómo citar:** Torres, César (2024). "Nuevos extravíos de Odiseo en "El desvarío de Calipso" de José Antonio Ramos Sucre". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 116-123.

## NEW WANDERINGS OF ODYSSEUS IN "THE DELIRIUM OF CALYPSO" BY JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE

### ABSTRAC:

In this paper we propose to detect an intertextual dialogue between the poem "The Raving

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N°30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

of Calypso” and the *Odyssey*. To do so, we will start from the theories of intertextuality and parody developed by Mikhail Bakhtin, as well as the studies on Homer's work that imprint on the *Odyssey* new perspectives and renew the field of Homeric studies.

**Keywords:** Homer, Ramos Sucre, Intertextuality.

Al leer las primeras líneas del poema “El desvarío de Calipso”, observamos un retorno a la quinta rapsodia de la *Odisea*. El héroe está en Ogigia, la isla de Calipso, y el texto del cumanés expone una transposición de detalles: en Homero, Odiseo está sentado, mientras está reclinado en Ramos Sucre. Ambos textos describen al héroe posando la mirada en el mar y el piélago es acompañado por un adjetivo de ente infausto: solitario, dice Ramos Sucre; desolado (ἀτρύγετον<sup>1</sup>), dice el verso homérico.

Sin embargo, en esta construcción simultánea, la frontera entre el discurso de Ramos Sucre y el de Homero se abre con leves indicios que deja el poeta venezolano:

Ulises, el demolidor de ciudades, mira el vértigo de las nubes y piensa en el humo delirante del incendio, hoguera de los reinos caducos, y en la veracidad de su sobrenombre épico<sup>2</sup> (Ramos Sucre, 2016: 339).

Hay una evocación de una hoguera y un incendio fantasmagórico que no se halla en la quinta rapsodia de la *Odisea*. En cambio, parece aludir el humo simbólico que observa Odiseo en el primer libro, cuando su situación es descrita por Atenea a Zeus, dice la diosa:

τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,  
 αἰεὶ δὲ μαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι  
 θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,  
 ἴμενος καὶ καπνὸν ἀποθρώσκοντα νοῆσαι  
 ἧς γαίης, θανέειν ἱμείρεται.

[Su hija lo retiene al infeliz lamentándose  
 y le seduce siempre con palabras blandas y halagadoras  
 para que olvide Itaca. Pero Odiseo deseoso observa al humo  
 elevándose de aquella tierra y desea morir]

Od. I vv.55-59.

<sup>1</sup> Diccionario Griego-Español con suplemento de formas verbales y un apéndice gramatical, 3ra edición, José Pabón, Madrid: SPES, 1964, «ἀτρύγετον».

<sup>2</sup> Ramos, *Obra*, 339.

En ambos textos, Odiseo desde la costa observa una hoguera con humo elevándose, sin embargo, entre ambas representaciones existe una distancia importante que nos llevan a verlo como diferentes claves para experimentar nuevos extravíos del héroe griego.

Este trastocamiento lo entendemos como un desplazamiento del νόστος, palabra griega que sirve como leitmotiv de la vuelta de los héroes aqueos y conforma una memoria particular dentro del género épico<sup>3</sup>. La *Odisea* es la epopeya cumbre en esta tradición del retorno de héroes aqueos (Barker y Christensen, 2016: 103) y, asimismo, Odiseo encarna toda la dimensión semántica del νόστος.

### Ter extravío: Nostalgia del absoluto

En primer lugar, hay que afirmar que existe un nivel particular de nostalgia en la *Odisea*. Esto puede presentar un problema de anacronismo, pues no existe esta palabra en la lengua de Homero.

Aunque formada de dos términos tomados del griego antiguo, νόστος y ἄλγος (dolor), la nostalgia fue un neologismo acuñado a finales del siglo XVII por el psicólogo Johanes Hofer para describir las patologías de las tropas mercenarias suizas enclavadas en el extranjero. Para el médico suizo este término debía servir como traducción del término alemán *heimweh*, traducible al inglés como *homesickness* y al español como "añoranza del hogar".

Sin embargo, Norman Austin en su artículo "Homeric nostalgia" propone a la nostalgia como un elemento presente a lo largo de la *Odisea*, aun sin existir la palabra<sup>5</sup>. Para el estudioso norteamericano, la nostalgia en Odiseo persigue una reintegración del individuo, simbolizada en la hoguera y la cama como posibilidades de la restitución de la persona entre sus signos domésticos

When Odysseus calls his bed his sign, it signifies for him his intelligence - his understanding of nature, his imagination, his skills as a builder and carpenter, and his piety [...] In his construction of his bed, Odysseus takes ownership of that idea. It is his first idea of himself, the signifier of his own self-consciousness. The romance of a man who wanders abroad but in the end, through the power of memory and intelligence, makes his way back home, to find his sign unmoved and unchanged, is elevated into the epic of the mind coming home to itself (Austin, 2010: 64).

<sup>3</sup> "So often is nostos used in a context of sadness, grief, and loss that nostos and nostalgia become almost synonymous" Norman Austin, "Homeric Nostalgia" EEUU, *The Yale Review*, pp. 37-64. Asimismo, véase Barbara Cassin, *Nostos and nostalgia* en Barbara Cassin, ed. *Dictionary of Untranslatables A Philosophical Lexicon*, New Jersey: Princeton University Press, 2004.

Así, como su cama, la hoguera es signo de la añoranza del hogar y la restitución de la identidad del héroe, este anhelo consigue su satisfacción al final de la *Odisea*, el retorno se cumple y, con él, termina la nostalgia.

En cambio, en "El desvarío de Calipso" hay una puesta en escena diferente. Odiseo observa el humo, pero éste no proviene de su patria, sino que se eleva "delirante del incendio, hoguera de los reinos caducos"<sup>4</sup>, no es un recuerdo de los signos domésticos y personales del héroe, la evocación se dirige a lo remoto, al tiempo ido, avizorado en los pueblos caducos, a esas ruinas a las que ya no es posible un retorno.

Con este detalle, Ramos Sucre recubre a Odiseo de un carácter particular, casi decimonónico, su nostalgia, más que pertenecer al orden de la memoria como la define Austin, se dirige a otro mundo, emanado de la imaginación. Ya, en 1777, Immanuel Kant se refería a la nostalgia como una enfermedad de la razón, una ilusión de "un anhelo suscitado por la evocación imaginativa" (Kant, 1991: 86). Sin embargo, el espíritu romántico confiere a este sentir un rasgo positivo, un anhelo filosófico que aproxima al nostálgico a un paisaje espiritual, donde la tierra natal se confunde con el absoluto<sup>5</sup>.

En "El desvarío de Calipso", la evocación supera el espacio geográfico para destinarse al tiempo que acumula derrumbes de civilizaciones, esto implica el recuerdo de la guerra, que ya no inmortaliza a los hombres, sino que marca el fin de los pueblos en una hoguera simbólica. En este reino de caducidad la historia se hace mortal, trastocando las formas en que el discurso épico consolida su tradición y su habituación religiosa.

## 2do extravío: Problemas de identidad

Al concluir el párrafo citado anteriormente de "El desvarío de Calipso", hay otro cambio importante. Las últimas líneas detallan cómo el pensamiento de Odiseo no sólo está ocupado por la "hoguera de los reinos caducos", sino también se pregunta por "la veracidad de su sobrenombre épico" (Ramos Sucre, 2016: 339). Paralela a la evocación nostálgica, aparece la duda en Odiseo. Este problema propuesto por el texto de Ramos Sucre parece coincidir con el análisis de Norman Austin a la situación del héroe en la isla de Ogiigia:

---

<sup>4</sup> Ramos, *Obra*, 339.

<sup>5</sup> Sobre las nuevas experiencias de nostalgia descritas a partir del siglo dieciocho véase Edward S. Casey, "The world of nostalgia". *Man and World* 20, 361-384. EE UU: Springer, 1987.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

[...] we are given to see Odysseus himself (at last!), seated on the shore of Calypso's island, what can he be thinking of but the idea of himself, that being the thought uppermost in everyone else's mind in the poem? What can be draining from him drop by drop, hour by hour, but the idea of himself? On Calypso's island all nature nurtures him and the bountiful goddess offers him everything; only one element is lacking, which is himself in real time (Austin, 2010: 55).

Sin embargo, en el poema de Ramos Sucre el problema trasciende el ámbito personal, el héroe no sólo medita sobre sí mismo y su esencia, sino sobre la veracidad de su sobrenombre. Con esto la duda se dirige a una de las convenciones vitales del género épico, la relación entre héroe y epíteto.

El epíteto, como elemento estilístico en Homero, no cumple una función solamente decorativa o accesorio, en cambio tiene una función vital de evocar el relato de fondo que compone al personaje. Como señala Mark Edwards, este elemento característico del lenguaje épico transporta a los receptores del poema al entramado cultural de relatos que configura la imagen de los personajes de los cantos épicos. No solo participa como recurso mnemotécnico, sino que expone los ecos de la fama (o κλέος) de cada héroe (Edwards, 1997: 272-276).

Este funcionamiento del epíteto queda fracturado en el poema de Ramos Sucre con la duda del héroe, que también implica un examen de su relato tradicional. ¿De cuál entre tantos epítetos duda Odiseo? El texto no provee una respuesta, parece en cambio problematizar la unidad entre epíteto y personaje. Esto se acomoda al proceso de la parodia de (como apunta el teórico argentino Alan Pauls) "arrancar el discurso de su objeto, separarlos y mostrar que tal discurso directo de un género (épico o trágico) es unilateral, limitado, y no puede agotar su objeto"<sup>6</sup>(Pauls, 1980).

Por otro lado, hay un cambio de perspectiva importante, cercano al estimado por Mijail Bajtin en la poética de Dostoievski, el héroe deja de ser un elemento observado desde afuera y llega a construirse con su propio juicio...<sup>7</sup> En "El desvarío de Calipso", el sobrenom-

<sup>6</sup> Alan Pauls. "Tres aproximaciones al concepto de parodia". En *Lecturas Críticas I*. Revista de Investigación y Teorías Literarias. Buenos Aires, 1980.

<sup>7</sup> "El héroe como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí [...] los elementos que componen su imagen no son rasgos de la realidad, tanto de sí mismo como de su entorno cotidiano, sino el significado de estos rasgos para él, para su autoconciencia" Mijail M. Bajtin, "El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski", en *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 74.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

bre épico deja de ser un atributo definido y firme del mundo de Homero para permitir que se fracture por la nueva subjetividad del protagonista. Vale señalar que existe una relación particular del hijo de Laertes con sus epítetos, Odiseo es el héroe escurridizo e ingenioso que escapa de definiciones limitantes y asume designaciones vagas, incluso en los primeros versos el héroe es referido con el término πολύτροπος<sup>8</sup> (Peradotto, 1990: 23).

Esta variabilidad del protagonista, "de multiforme ingenio" según la traducción de Luis Segalá<sup>9</sup>, sólo alcanza a realizarse con su llegada a Ítaca y a su espacio más propio y personal, su cuarto<sup>10</sup>.

### 3er extravío: Un escape mortal

Para alcanzar su vuelta en la *Odisea*, el hijo de Laertes recibe ayuda divina. A diferencia del relato homérico, en el texto de Ramos Sucre no aparece planteada esta ayuda. En los últimos párrafos de "El desvarío de Calipso", Odiseo apenas escapa de la isla de Ogigia a nado:

Ulises carece de su destal, de corte instantáneo, requerido para la sección de un pino y el aderezo de un esquife.

Alcanza a nado un leño baldío, herido por una centella del cielo, y viaja conforme al sesgo de una corriente visible entre las olas confusas (Ramos Sucre, 2016: 339).

En estas líneas finales se encuentra el desvío narrativo más importante. Según la versión homérica tradicional, Ulises logra salir por decisión de Zeus, quien ordena a Hermes transmitir su resolución a Calipso. Una vez transmitido el mensaje, Odiseo se prepara, pero antes obtiene la ayuda de la hija de Atlas, recibe un hacha de bronce y es llevado al bosque de la diosa para hacer su barca. Hay una descripción de los árboles, su especie, edad y tamaño así como del hacha, su mango y el material del que está hecho. Más adelante se narra con alto grado de detalle cómo el héroe construye la barca que le permitirá partir de la isla.

<sup>8</sup> John Peradotto, *Man in the middle voice*, (United Kingdom: Princeton University Press, 1990), 23.

<sup>9</sup> Homero, *Odisea*, Trad. Luis Segalá y Estalella (España: Editorial Espasa, 1951), 51.

<sup>10</sup> Como señala Barbara Cassim, el retorno es posible gracias a la conciencia de llegar a casa: "One makes one's bed, now one must lie in it, a bed rooted for good in the ground of the home. And that is how you know you are at home" Barbara Cassim, *Nostalgia When Are We Ever at Home?*, (Nueva York: Fordham University Press, 2016), 19.

En cambio, "El desvarío de Calipso" carece de todo esto, Odiseo no construye una barca para su salida y la diosa Calipso no llega a intervenir, sólo participa desde lejos, con su voz. El hijo de Laertes adopta entonces la identidad de un náufrago y leemos en el texto de Ramos Sucre un viaje mortal.

La salida sólo es posible en un leño "baldío, herido por una centella del cielo" (Ramos Sucre, 2016: 339). No se describe el instante en que Ulises se dispone a escapar, o qué hecho lo motiva. En cambio, aparece la acción sin previo aviso, rompiendo así aquella cualidad de "ininterrumpida fluidez" que encontraba Erich Auerbach en el relato homérico. Para el estudioso alemán, en la narración de Homero se halla una transparencia, lucidez y claridad causal, donde el rapsoda se detiene a esclarecer cada detalle. Según Auerbach, leer los poemas del bardo heleno lleva a no encontrar nada oscuro, en penumbras o inadvertido (Auerbach, 2016: 12).

Este no es el caso de la narración de Ramos Sucre, queda en penumbras todo lo que gira alrededor de la salida de Odiseo. Finalmente, el héroe toma el viaje por sí mismo, sin nada más que un leño a disposición del mar. Concluye el fragmento:

Una escolta de tritones, de visaje libertino, sopla, alborozada, su caracol de pabellón acústico (Ramos Sucre, 2016: 339).

Con este cierre cabe preguntarse si acaso es posible que se cumpla el retorno final del héroe y su *νόστος*. Los tritones que lo escoltan brindan un cierre indeterminado. El caracol o concha marina que soplan estos hijos del dios del mar puede ocasionar la crecida de las mareas o su apaciguamiento (Grimal, 1991: 524).

Debemos preguntarnos, ¿acaso es posible una resolución positiva para Odiseo? Los elementos que quedan fuera en la versión de Ramos Sucre son esenciales para armar el retorno en la trama en la *Odisea*. Pero, más allá de preocuparnos por el destino del hijo de Laertes, debemos observar cómo se abre un diálogo intertextual original. El discurso de Ramos Sucre abre una historia alternativa, donde los elementos (que deberían suponer un reconocimiento del héroe y de su tradición) promueven la inseguridad de Odiseo, ya no regido por orden de los dioses sino por sí mismo. Así, Odiseo se entrega al mar abierto, lo que posibilita un nuevo retorno y supervivencia (o no) de la tradición épica. Las faltas y variantes marcan la distancia, aquello que no sale igual, pero asimismo nos envía claves para una lectura profana de la *Odisea*, relato que cimienta nuestro imaginario cultural.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## Referencias

- Auerbach, Erich (2016). *Mimesis*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Austin, Norman (2010). "Homeric Nostalgia". En *The Yale Review* 98, No. 2, editado por Megan O'Rourke, 37-64. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bajtín, Mijaíl (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barker, Elton y Joel Christensen (2016). "Odysseus's nostos and the Odyssey's nostoi: Rivalry within the epic cycle". En: *Philologia Antiqua*, 7.
- Bonnifazi, Anna (2009). "Inquiring into Nostos and its cognates". En: *American Journal of Philology*, 130, 497.
- Casey, Edward (1987). "The world of nostalgia". En: *Man and World* 20, 361-384. EE.UU.: Springer.
- Cassim, Barbara (2016). *Nostalgia, When Are We Ever at Home?* Nueva York: Fordham University Press.
- Edwards, Mark (1997). "Homeric style and oral poetics". En: Iam Morris y Barry Powell. (eds.), *A new companion to Homer*. Nueva York: Mnemosyne, bibliotheca classica Batava.
- Grimal, Pierre (1991). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Homero (1951). *Odisea*, Trad. Luis Segalá y Estalella. Madrid: Editorial Espasa.
- Kant, Immanuel (1991). *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pauls, Alan (1980). "Tres aproximaciones al concepto de parodia". En *Lecturas Críticas 1. Revista de Investigación y Teorías Literarias*. Buenos Aires.
- Peradotto, John (1990). *Man in the middle voice*. United Kingdom: Princeton University Press.
- Ramos Sucre, José (2016). *Obra Completa*, Ed. Alba Rosa Hernandez Bossio. Caracas: Bid. & Co.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## JOSÉ MARÍA HEREDIA COMO INSTAURADOR DE DISCURSIVIDAD DEL MOTIVO "ROMERÍA AL NIÁGARA" EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA: (IM)POSIBILIDAD DE SALVACIÓN, NATURALEZA Y MELANCOLÍA

Francisco Barrios  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0001-4173-0611>  
[barriosbastidasfrancisco@gmail.com](mailto:barriosbastidasfrancisco@gmail.com)

Recibido: 08/05/2024  
Aprobado: 15/07/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.09>

### RESUMEN:

Mediante la noción foucaultiana "instaurador de discursividad", se evalúa la figura de José María Heredia como fundador del motivo literario de la "Romería al Niágara" en la literatura hispanoamericana. Se han identificado los elementos del motivo iniciado por el cubano en su texto "Niágara" (1832). Luego, se ha comparado la composición herediana con los poemas del Niágara de Rafael Pombo, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Juan Antonio Pérez Bonalde. En el análisis se plasma que estos textos presentan una línea de transformaciones discursivas ejecutada por medio de una interpelación y, a su vez, de un diálogo con el texto instaurador.

**Palabras clave:** José María Heredia, Instaurador de discursividad, Poemas del Niágara, Lírica romántica hispanoamericana.

**Cómo citar:** Barrios, Francisco (2024). "José María Heredia como instaurador de discursividad del motivo "Romería al Niágara" en la literatura hispanoamericana: (im)posibilidad de salvación, naturaleza y melancolía". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 124-131.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

JOSÉ MARÍA HEREDIA AS AN INSTAURATOR OF DISCURSIVITY OF THE "PILGRIMAGE  
TO NIAGARA" MOTIF IN HISPANO-AMERICAN LITERATURE:  
(IM)POSSIBILITY OF SALVATION, NATURE, AND MELANCHOLY

**ABSTRAC:**

Through the Foucauldian notion founder of discursivity, this essay evaluates Jose María Heredia's figure as the founder of the Pilgrimage to Niagara literary motif. The essay has identified the essential characteristics of the motif begun by the Cuban in his text *Niágara* (1832). Next, the Heredia's composition has been compared with the Niagara's poems of Rafael Pombo, Gertrudis Gómez de Avellaneda and Juan Antonio Pérez Bonalde. The analysis points out that these texts show a line of discursive transformations performed by an interpellation and, at the same time, a dialogue with the initiator text.

**Keywords:** José María Heredia, founder of discursivity, Niagara's poems, Hispano-American romantic lyric poetry.

La primera mitad del siglo XIX hispanoamericano estuvo marcada por la conformación de las naciones y los Estados de la región. Según Pedro Henríquez Ureña (1969), el rol de los escritores en ese panorama fue proponer una literatura autónoma de la española para proclamar la independencia intelectual del continente. Por ende, se empezaron a definir quiénes eran los primeros autores representativos de la América hispánica.

Este proceso de formación de la literatura continental se puede abordar con la noción foucaultiana "instaurador de discursividad". Siguiendo a Foucault (2010), este tipo de autor tiene dos características esenciales. La primera de ellas es que su obra posibilita tanto las semejanzas como las diferencias que otros autores pueden tomar respecto al trabajo fundacional (Foucault, 2010). En segunda instancia, los instauradores se ubican al margen de las transformaciones de su campo, ocasionando que las obras del resto de autores encuentren sus "coordenadas primarias" (Foucault, 2010: 35) en los textos instauradores. Para el filósofo, esto último también provoca que la reinterpretación del fundador pueda modificar la totalidad del campo discursivo.

Cabe preguntarse: ¿hay fundadores de discursividad en la literatura? Foucault (2010) parece rechazar esta posibilidad, por cuanto toma a Ann Radcliffe y sus novelas de terror góticas para ejemplificar el caso de literatos relevantes que, pese a que han determinado la conformación de otros textos, solo han conseguido configurar un conjunto de semejanzas y analogías con relación a sus obras. En este punto, se puede cuestionar a Fou-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

cault, ya que el panorama de la literatura hispanoamericana decimonónica presenta autores que determinaron las posibilidades de surgimiento de un campo discursivo, en el que el discurso que ellos mismos iniciaron sufrió transformaciones significativas. José María Heredia es uno de esos autores.

Este escritor cubano, mediante su poema "Niágara" (1832), instaura el motivo literario de la "Romería al Niágara". Heredia establece tres elementos básicos: a) la melancolía como padecer de la voz lírica; b) el tratamiento de la relación entre el ser humano y la naturaleza; y c) la búsqueda de una posibilidad de salvación. Los líricos románticos posteriores al cubano retomarán el motivo en sus textos. Pese a sus discrepancias con el poeta, estos continuadores tomarán a Heredia en consideración, tanto para cuestionar como para elogiar su canto a las cataratas. Así pues, el cubano tiene una posición privilegiada entre los cantores hispanohablantes del Niágara al ser el fundador de este motivo y del discurso que emana de él. Por consiguiente, se evaluará a José María Heredia como el fundador del motivo de la romería al Niágara; y se comparará la composición herediana con las reelaboraciones del motivo en los poemas de Rafael Pombo (1864), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1869) y Juan Antonio Pérez Bonalde (1880). El análisis se realizará con el fin de estudiar las transformaciones de la romería al Niágara en un lapso temporal de casi cincuenta años, que abarca a escritores de la primera, segunda y tercera generación del romanticismo en Hispanoamérica –se emplean estas categorías en el sentido usado por Emilio Carilla (1975) en su estudio de las generaciones románticas del continente. En ese proceso de reelaboraciones del motivo, el cubano se erigirá, en palabras de Foucault, como un autor que ha "establecido una posibilidad indefinida de discurso" (2010: 31-32).

### El "Niágara" de Heredia: un romántico exiliado en busca de la trascendencia

En la estrofa inicial, la voz poética se declara inspirada, lista para volver a tomar la lira e iniciar la oda cuando admira las cataratas. Desde ese punto, el texto comienza a desarrollar una descripción de la naturaleza que intenta ser objetiva. En esa descripción y en el llamado a la lira se evidencia la influencia neoclásica en la construcción del poema. Pero esa descripción no puede disimular su "Yo" poético; en cambio, explora los efectos del paisaje en la percepción sensorial del cantor. La objetividad neoclásica termina resquebrajándose en la quinta estrofa con la irrupción del recuerdo de la vegetación cubana y, por lo tanto, de la nostalgia:

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

[...] ¿Por qué no miro  
 al rededor [sic] de tu caverna inmensa  
 las palmas, ¡ay!, las palmas deliciosas,  
 que en las llanuras de mi ardiente patria  
 nacen del sol a la sonrisa, y crecen,  
 y al soplo de las brisas del Océano [sic]  
 bajo un cielo purísimo se mecen?

(Heredia, 2020: 506).

Tras esta reminiscencia, las siguientes estrofas desarrollan la descripción de la patria abandonada, la reflexión teológica y el reconocimiento de las quimeras del ser humano. En esa parte del texto se muestra la religión de la voz lírica, ya que se vincula el origen del Niágara con el dios cristiano. Justo después, la voz poética se siente más afectada por la melancolía hacia una pareja idílica y al país del que se vio desplazado: "¡Ay!, desterrado, sin patria, sin amores, / sólo miro ante mí llanto y dolores" (Heredia, 2020: 508).

La voz poética cierra el texto declarando que su posibilidad de salvación se halla en la loa a la deidad cristiana, elogio desarrollado mediante el canto al Niágara: "¡Duren mis versos / cual tu gloria inmortal! / [...] al abismarse Febo en occidente, / feliz yo vuela do el Señor me llama, / y al escuchar los ecos de mi fama, / alce en las nubes la radiosa frente" (Heredia, 2020: 508).

Catherine Vallejo señala que este poema y, en parte, los textos de Chateaubriand sobre el Niágara, configuraron un "horizonte discursivo de expectativas" (2015: 68) que codificó la romería a las cataratas del resto escritores hispanoamericanos del siglo XIX. En consecuencia, Heredia ha instaurado una discursividad con el Niágara como reflejo de Dios en la tierra, unas cataratas que le ofrecen una promesa de redención. Con esto en cuenta, veamos las transformaciones de este discurso por medio de los cambios del motivo en los demás poetas.

### **En el Niágara" (1864) de Pombo y "A vista del Niágara" (1869) de Gómez de Avellaneda: la mirada cambia su objetivo, la naturaleza pierde vigor**

La composición de Rafael Pombo se construye mediante dos planos: el primero contempla las cataratas al estilo herediano; el segundo contiene digresiones que interrumpen el canto para dejar entrever el debilitamiento del Niágara. Debido a esas digresiones, la melancolía se convierte en una tristeza perenne que las cataratas ya no pueden remediar. De acuerdo con Rut Román (2005), esta situación provoca que la atención de la voz poética se desplace del Niágara hacia el desánimo del romántico. El texto lo explicita en la octava estrofa: "en tu presencia, / Más que tu alta beldad, me mara-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

villa / Mi absorta postración, mi indiferencia" (Pombo, 1983: 102). Por consiguiente, también se cuestionan los sentimientos de Heredia ante las cataratas: "¿Dónde, oh Heredia, tu terror? Lo anhelo / Y no puedo encontrarlo" (Pombo, 1983: 103).

El poema finaliza rompiendo con la sacralización de las cataratas, puesto que se revela el desinterés de la voz poética hacia el paisaje: "al volverte la espalda indiferente / Limpio de tu vapor mi helada frente / Y te pago tu olvido con olvido" (Pombo, 1983: 108). Allí se plasma la desconexión entre la naturaleza con fuerza divina y el ser humano, el paso de la genuflexión de Heredia al escepticismo de Pombo. La voz lírica del colombiano no encuentra en el Niágara ni en cualquier otro objeto de contemplación una posibilidad de salvarse.

Por su parte, en Gómez de Avellaneda tampoco la nostalgia puede ser curada por las cataratas. En su texto, la voz lírica inicia pidiendo a Dios que le otorgue la inspiración necesaria para el canto. Pero en la segunda estrofa se le advierte al Niágara la carencia de la capacidad para ejecutar la oda al paisaje: "Y tú ¡sublime Niágara! perdona / Si con himno triunfal no te saluda / Mi tosca lira, que el ciprés corona" (Gómez de Avellaneda, 1914: 366). De inmediato, el poema describe la ausencia del esposo fallecido que causa esa falta de inspiración para lograr un canto glorioso. Por ende, la naturaleza se convierte en una creación divina a la cual la voz poética es incapaz de elogiar según el tono del motivo instaurado por Heredia.

Aunado a lo anterior, la quinta estrofa contrasta la carencia de inspiración con el ardor del poema herediano, ya que la voz lírica menciona al poeta y cita dos versos de su composición: "Si cual él, a tu voz inspiradora / Sentir pudiera ¡Niágara! mi mente / De súbito agitada / *Por aquel don divino, que ensañada / Me robó del dolor la mano impía*" (Gómez de Avellaneda, 1914: 368). Las palabras en cursiva son tomadas del poema instaurador. La voz lírica decide entonces dejar el rol del canto a las cataratas a su compatriota y dirigir su mirada a la civilización estadounidense desarrollada en torno al paisaje. En esa civilización, el dolor de la voz poética se sosiega y encuentra una vía de salvación, así como un objeto de contemplación que sus versos sí pueden abordar.

Tanto Pombo como Avellaneda han reinterpretado la discursividad herediana. Sus poemas matizan la visión de Heredia de las cataratas para redefinir la esencia de los elementos del motivo. Sin embargo, ambos ejecutan estas transformaciones desde el propio discurso herediano, por cuanto se diferencian del cubano en el marco de posibilidades de similitudes y diferencias determinado por el instaurador de la discursividad.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

### Pérez Bonalde o la caída de la naturaleza y de Dios en las vísperas del modernismo

En "El poema del Niágara" (1880), el venezolano aborda el motivo desde un romanticismo tardío, más cercano a las inquietudes poéticas del fin del siglo XIX que a la composición herediana. Por eso, el poema plasma el declive definitivo de la naturaleza-Dios. En Heredia había la certeza de un cielo cristiano; en Pombo, una indiferencia incurable; en Avellaneda, un refugio en la civilización. Por su parte, en el viaje de la voz lírica de Pérez Bonalde se reconoce la ausencia de una salvación y la soledad del ser en el mundo.

La composición inicia con un tono exaltado, que rechaza la lira y elevación heredianas para apegarse al arpa, al instrumento personal del poeta. Tras describir el río y la caída de agua en el segundo y tercer canto, la voz lírica da un paso inusitado, debido a que quiere interrogar al dios oculto tras las cataratas. Entonces, en el cuarto canto, comienza a notarse la ausencia: en su bajada a ese Averno oculto tras el Niágara, la voz lírica no halla la guía de Virgilio. Pero el cantor frena sus miedos al recordar el rol mesiánico que se ha adjudicado como poeta: "pues a más de profeta, / sacerdote y caudillo, / es la misión sublime del poeta / ser héroe denodado, aunque sencillo, / y vencedor del tiempo y de la muerte...!" (Pérez Bonalde, 1964: 145).

Ahora bien, la confianza de la voz lírica se extingue en el quinto canto, cuando se percata de que no hay una deidad en las cataratas que responda a sus preguntas. La cueva del dios le devuelve solo el eco de sus palabras: "Dime, ¿algún día, / sabrá el hombre infelice do se esconde / el secreto del ser...? ¿Lo sabrá nunca...? / Y el eco me responde, / vago y perdido: ¡nunca!" (Pérez Bonalde, 1964: 145).

Por consiguiente, la voz lírica comienza a sufrir la melancolía y sale con premura del interior de las cataratas. Al admirar de nuevo el esplendor de la caída del agua, se da otro movimiento inusitado: la voz poética cuestiona la belleza del Niágara, ya que ha explorado su interior y descubierto la inexistencia del dios de las cataratas. En ese momento, se redefine la relación con la naturaleza, puesto que el Niágara se iguala a las características del ser humano: "[...] a pesar de tu insólita belleza, / de tu trueno, y tu vórtice, y tu bruma, / a pesar de tu indómita fiereza / y tu poder sin nombre / tú no eres más que yo, ni más que el hombre!" (Pérez Bonalde, 1964: 150).

En el octavo canto, se exalta de nuevo la labor profética del poeta. Es una visión de la poesía relacionada con la del cuarto canto. Pero este refugio temporal se disipa en el canto final, cuando la voz lírica declara que tanto el Niágara como sus poemas desaparecerán de forma ineludible. Así pues, Pérez Bonalde plasma la tragedia de un sujeto sin naturaleza-Dios, sin un ideal de trascendencia, una ausencia que será uno de los

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

motores para el surgimiento del modernismo. El venezolano ha llevado hasta sus últimas consecuencias la exploración del *genius loci* de las cataratas. En el proceso, aunque se distancia de Heredia, se ha relacionado con la línea de transformaciones discursivas y poéticas que ya se advertía en Pombo y Avellaneda.

Con base en el análisis de estos procesos de cambio del motivo, es posible notar que cada reinterpretación de los románticos de la primera, segunda y tercera generación se ejecuta con base en una interpelación del poema de Heredia, en particular, del mensaje católico presente en su composición. Pombo, Avellaneda y Pérez Bonalde han modificado el motivo iniciado por el poeta gracias a que han indagado en los puntos de fuga, las semejanzas y diferencias posibles presentes en el texto del cubano. Ha habido acercamientos –como Avellaneda, quien le rinde respeto a su compatriota, aunque no pueda loar al Niágara– y distanciamientos –como Pombo o Pérez Bonalde, quienes se apartan de la contemplación de las cataratas. Pero, sin importar las discrepancias entre los continuadores y el instaurador, los poemas ejecutan un diálogo con Heredia, en el marco del discurso y los elementos establecidos por el cubano. Por ende, mediante el motivo de la romería al Niágara, Heredia logró formar parte de los fundadores de discursividad, quienes “Abrieron el espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que ellos fundaron” (Foucault, 2010: 33).

Al seguir ese proceso, se ha podido notar que José María Heredia funda un motivo poético en torno al Niágara, caracterizado por el canto del poeta romántico hacia la naturaleza con su consecuente contemplación subjetiva del paisaje. Sin embargo, en la etapa final de las reelaboraciones del motivo, se evidencia que la lírica arremete contra esta naturaleza mediante un cuestionamiento de su posibilidad de salvación trascendental y la negación de su origen divino. Por lo tanto, la caída del Niágara-Dios evidencia los albores de una nueva estética, con otros temas, principios constructivos e instauradores de discursividad: el modernismo, que llegará de la mano de José Martí, Rubén Darío y otros escritores afectados por el fin del siglo XIX. Esta corriente se desvinculará de la naturaleza del continente americano con el fin de buscar los referentes de su literatura en otras culturas, tiempos históricos y geografías. Darío declarará “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (1994: 245) para verbalizar ese malestar del modernista hacia el mundo circundante e inmediato donde se desenvuelve, situación que lo motivará a llevar sus textos más allá de las fronteras de Hispanoamérica.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## Referencias

- Carilla, E. (1975) *El romanticismo en la América hispana*. Madrid: Editorial Gredos.
- Darío, R. (1994) *Poesía*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Foucault, M. (2010) *¿Qué es un autor?* (S. Mattoni, Trad.) Córdoba: Ediciones Literales.
- Gómez de Avellaneda, G. (1914) *Obras de la Avellaneda (Tomo I)*. La Habana: Imprenta de Aurelio Miranda.
- Henríquez Ureña, P. (1969) *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1ª ed.). (J. Díez-Canedo, Trad.) Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Heredia, J. M. (2020) *Poesías completas de José María Heredia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Pérez Bonalde, J. A. (1964) *J. A. Pérez Bonalde (Tomo I)*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.
- Pombo, R. (1983) *18 de Poemas de Rafael Pombo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. [<https://babel.banrepcultural.org/digital/api/collection/p17054coll10/id/2737/download>] [Consultado 15/02/2024].
- Román, R. (2005) "Lo sublime que se desvanece. La imagen poética del Niágara en Heredia Pombo". *Decimonónica*, 2, 1: 40-54. [<https://doi.org/10.26077/050a-93fe>] [Consultado 20/02/2024].
- Vallejo, C. (2015) "Spanish-American Travelers at Niagara Falls, 1824-1894: A 'Real' Confrontation with Nature and Language". *Decimonónica*, 12, 1: 66-80. [<https://doi.org/10.26077/69dd-8377>][Consultado 12/02/2024].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## VOCES AISLADAS: TRADUCCIONES DE POESÍA VENEZOLANA EN BRASIL<sup>1</sup>

Jesús Montoya  
Universidade Federal de São Carlos  
Brasil  
<https://orcid.org/0000-0001-9455-5661>  
[jesus.montoya@estudante.ufscar.br](mailto:jesus.montoya@estudante.ufscar.br)

Recibido: 03/09/2024  
Aprobado: 20/10/2024

### RESUMEN:

El presente artículo parte de una investigación empírica. Su objetivo es la tentativa de generar un mapa de traducciones aún por ser revisado. Tratamos de reunir los libros impresos de poesía venezolana traducidos y publicados hasta la fecha en Brasil. Con esto, nos proponemos indagar en la circulación de estas obras, las editoriales que las albergaron y el grupo de poetas que se tradujeron. A su vez, en un breve recorrido histórico, apuntamos las diferencias y relaciones de las obras escogidas para ser traducidas, las cuales poseen una representación político-temporal trazada en el imaginario de ambas naciones como transposición.

**Palabras clave:** Traducción de poesía, Venezuela, Brasil, Circulación, Recepción.

**Cómo citar:** Montoya, Jesús (2024). "Voces aisladas: traducciones de poesía venezolana en Brasil". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 132-153.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo fue realizado con el apoyo de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Versiones previas del mismo fueron presentadas en la 41ª Semana do Tradutor de la UNESP de Rio Preto; en las Jornadas Doctorales de la Universidad de Playa Ancha (2022) y en el Congreso LAILAC The Graduate Center, CUNY (2022). A su vez, los datos aquí escogidos fueron recolectados para la elaboración de un curso dentro del Seminario de Estudios de Literatura (Selit) de la Universidad Federal de São Carlos (2022) y un taller sobre traducción en la University of Wuppertal, Alemania (2024).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## ISOLATED VOICES: TRANSLATIONS OF VENEZUELAN POETRY IN BRAZIL

### ABSTRACT

This article stems from empirical research. Its aim is to attempt to generate a map of translations that still requires further review. We seek to gather the printed books of Venezuelan poetry that have been translated and published in Brazil to date. Through this, we aim to investigate the circulation of these works, the publishing houses that hosted them, and the group of poets who were translated. Additionally, in a brief historical overview, we point out the differences and connections between the selected works for translation, which hold a political-temporal representation embedded in the collective imagination of both nations as a transposition.

**Keywords:** Poetry translation, Venezuela, Brazil, circulation, reception.

La construcción de un mapa de traducciones es una tarea compleja, sobre todo por tratarse de un acervo donde el papel del traductor queda tan desplazado como el del autor para un público que, en el campo de la poesía, se perfila siempre minoritario. En efecto, las ediciones recopiladas dentro de este estudio son una serie de casos aproximativos a un mapa aún en expansión; muchas de ellas fueron halladas dentro de la plataforma Estante Virtual, la cual fue creada en 2005, consistiendo esta en una comunidad de los llamados "Sebos" -librerías de libros usados- en Brasil o usuarios que en solitario venden sus libros. Durante el año 2020, en distintos períodos, a través de los motores de búsqueda de la plataforma, introdujimos los términos "literatura venezolana" - "literatura venezolana", o "poesía venezolana" - "poesía venezolana", para intentar hallar algunas de estas obras. No obstante, fue solo directamente por medio del nombre de sus autores, como es el caso de Eugenio Montejo o de Vicente Gerbasi -obras más antiguas del mapa-, como conseguimos dar con un rastro de sus poemas. Por otra parte, el acceso a obras más recientes como la *Mostra de poesia venezolana* (2020) fue posible a través de las redes sociales, lo que ya iba modificando los datos y una presencia, aunque fuera mínima, de la poesía venezolana en Brasil. En este sentido, crear una línea temporal se fue haciendo viable de forma empírica<sup>2</sup>, teniendo en cuenta que desconocemos lo que haya si-

---

<sup>2</sup> Es importante resaltar que para este estudio fueron consultadas diversas bibliotecas de las llamadas Universidades Federales del Brasil. Sin embargo, no había una categoría que resguardara los libros bajo los motores de búsqueda ya mencionados, de manera que hay un gran vacío y mucho por hacer para intentar reconstruir un espacio de la poesía venezolana allí.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

do traducido antes de 1985, si es que existe alguna obra en solitario. Así, este mapa en circulación comprende obras poéticas traducidas y publicadas en Brasil entre 1985 y 2024, y busca, a partir de un abordaje heterogéneo, preguntarse por la recepción de estas.

### Hacia el paisaje

La primera versión mapeada es *O poeta sem rio - El poeta sin río*, de Eugenio Montejo, publicada en 1985, con traducción del escritor y traductor gacho Sergio Faraco. La obra de Eugenio Montejo es, sin lugar a duda, una de las más resaltantes dentro del canon venezolano del siglo XX. Este texto cuenta con una portada de Mariano Soares; un diseño sobrio y delicado de un grabado de Giuseppe de Nitris, cuyo montaje fue hecho por Cláudia Isabel Missiaggia. La edición es bilingüe y de carácter antológico. Su contenido está compuesto por las obras: *Élegos* (1967), *Muerte y memoria* (1962), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978) y *Trópico absoluto* (1982). En este sentido, atraviesa la producción de Montejo hasta el año 1982. A su vez, la obra lleva un prólogo titulado "A sobrevivência da poesia", escrito por el periodista brasileño Antonio Hohlfelt.

El texto de Hohlfelt realiza una lectura resumida de la figura de Andrés Bello y su famoso texto *Alocución a la poesía* (1823), por medio de las interpretaciones de la ensayista argentina Susana Zanetti, para aproximar a Montejo con el tópico de los paisajes y la renovación poética en el ámbito hispánico. Hohlfelt expone que, en Montejo y, valga decir, en las versiones de Sergio Faraco, el clasicismo,

[...] não se constitui apenas de certas tinturas românticas ou simbolistas [...], mostra-se ufanista da sua paisagem e da conquista da sua cultura [...], o que se sente é um brado profético sobre o perigo destas conquistas, brado este já transformado em canto nostálgico e recatado de quem se sente estrangeiro em sua terra" (Hohlfelt, 1985: 8).

En una perspectiva del así llamado por Hohlfelt "viajero terreno y transitorio", emerge la obra de Montejo dentro de Brasil, en la Editora Movimento, con el apoyo de Carlos Tortolero Editor, que ya en aquel momento contaba con un catálogo diverso, el cual poseía figuras como João Gilberto Noll, y que además había sido una de las editoriales más fuertes contra la dictadura en Brasil<sup>3</sup>. En este sentido, la obra de Montejo no fue parte de

<sup>3</sup> Así es relatado en la presente crónica, la cual hemos traducido directamente del portugués: "El año era 1967. ¿O sería

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

catálogo que se perfilase como pequeño, antes bien apareció en una editorial que tenía un público de recepción amplio en el país.

Por otra parte, el paisaje venezolano, en esta muestra, es segmentado y brota -lejos de tener la pretensión de ser un inventario de la fauna nacional- con la extrañeza de cierto habitante terrestre, a quien consigue manifestar bastante bien Faraco en sus versiones, evidente en sus juegos lingüísticos, por ejemplo, con el título de *Terredad*, que traduce como *Terridade*. Así, el traductor procura ser bastante fiel en sus versiones a los poemas de Eugenio Montejo, cuidando al máximo en su traspaso las versiones originales, de manera que no existe una interposición o cambio que pueda albergarse en un ejercicio de transformación mayor. En verdad, la propia poesía de Eugenio Montejo le sirve de calque a Faraco a la hora de aproximarse a cierta universalidad a la que este aspira en su entramado.

En la interpretación de Hohlfelt, el paisaje del que se sirve Montejo resume un viaje memorial, la búsqueda de la "extranjería" de quien se siente ajeno en su tierra y desde allí se nombra; incluso explica que "parece ser característico dos poetas venezolanos sua tendência à mudança constante de terras" (Hohlfelt, 1985: 8), mencionando nuevamente a Andrés Bello. Para Hohlfelt, en Montejo la vida interior prevalece sobre la identificación de las "megalópolis", y la tierra funciona como ese rastro interior fundamental: "A identificação telúrica encontrável na poesia de Eugenio Montejo advém justamente desta perspectiva: da mesma forma que na natureza nada se perde, também na história humana o processo é sempre constantemente renovado" (Hohlfelt, 1985: 11).

"Final provisório", último poema de *Trópico absoluto*, otorga el nombre a la antología: "Já fui Eugenio Montejo, / poeta sem rio com nome sem xis / atormentado transeunte / nesta cidade cheia de automóveis"<sup>4</sup>(Montejo, 1985: 86). La traducción puede ser leída y rastreada como un ensayo de orden de una primera parte de la obra de Montejo por él mismo y Ser-

---

1968? La memoria, a veces, traiciona al profesor, escritor y editor Carlos Jorge Appel. Rodeado de libros y obras de arte en un cómodo escritorio de su apartamento, en el barrio Moinhos de Vento, en Porto Alegre, Appel no se muestra afectado de manera alguna por la trayectoria -ya histórica- al frente de una editora que reveló nada más y nada menos que a Caio Fernando Abreu, Moacyr Scliar, João Gilberto Noll [...] entre centenas de autores en un catálogo de casi 2 mil títulos. Cincuenta años atrás, Appel y un grupo de abnegados intelectuales de provincia decidieron ocupar el espacio dejado por la tambaleante Editora Globo, que claudicaba desde 1960, y publicar sus propios libros. Crearon la Editora Movimento en una época en que la prudencia debería ser recomendable; al final, pocas semanas después de las primeras reuniones de este grupo de 10 personas, la dictadura militar, que tomara el poder en 1964, editaría el afamado AI-5, dificultando libertades a quien se dedicaba al pensamiento crítico. (Ilha, s.p.).

<sup>4</sup> "Ya yo fui Eugenio Montejo, / poeta sin río con un nombre sin equis / atormentado transeúnte / en esta ciudad llena de autos" (Montejo, 1985: 86)

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

gio Faraco. La edición cuenta, también, con una fotografía hecha por el fotógrafo venezolano Vasco Szinetar en la contraportada.



Figura 1 y 2. *El poeta sin río - O poeta sem rio* - Eugenio Montejo (Editora Movimento & Carlos Tortolero Editor, 1985). Traducción de Sergio Faraco.

Por otro lado, tres años después, en 1988, aparecería una lujosa edición bilingüe del poeta venezolano Vicente Gerbasi, cuyas versiones, gerenciamiento editorial y programación visual estuvieron en manos de su traductor, el poeta, artista plástico y profesor Cleto de Assis. La traducción posee un prólogo del ya traductor de Montejo, Sergio Faraco. Se trata de una de las obras más importantes de Gerbasi, titulada *Os espaços cálidos - Los espacios cálidos*, publicada en Venezuela en el año 1952. La traducción contiene un apéndice bibliográfico, con datos biográficos y referencias críticas sobre el autor y su obra. La publicación de este libro provino de una casualidad dentro de la embajada venezolana en Brasilia. Así es relatado por el propio traductor, en una crónica donde explica cómo fue establecido su contacto con Vicente Gerbasi:

A finales de los 80, cuando vivía en Brasilia, conocí a su hijo, Fernando Gerbasi, entonces embajador de Venezuela en Brasil. Casualmente, en la Embajada de Colombia también se encontraba un diplomático que era hijo de un poeta, el ministro consejero Ramiro Carranza. Su padre, Eduardo Carranza, también fue considerado una de las luminarias de la poesía de su país. A partir de este encuentro de similitudes organizamos la Fundação Cultural Nossamérica, con el

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

objetivo de difundir la literatura en lengua española y portuguesa, especialmente en el campo de la poesía, y promover el intercambio y la difusión cultural entre los países de la llamada cultura iberoamericana. Fueron publicados dos libros, el primero fue una antología de Eduardo Carranza, y el segundo, uno de los libros más famosos de Gerbasi, "Los espacios cálidos". Del último, publicado en 1988 con presencia del autor, hice la versión portuguesa. Fue en la época del gobierno de José Sarney, que estuvo presente en el acto, realizado en la embajada de Venezuela (DE ASSIS, 2009)<sup>5</sup>.

Infortunadamente, el mencionado proyecto de la Fundação Cultural Nossamérica no prosperó. Sin embargo, fueron publicados los libros de Eduardo Carranza y de Vicente Gerbasi. La fortuna crítica de la obra de Gerbasi, aunque es presentada de manera bastante fragmentada en el apéndice, es de extrema importancia para dar lugar al trabajo poético de Gerbasi, no solo dentro del canon venezolano, sino también dentro del latinoamericano, y en este caso, específicamente en Brasil. El prólogo de Sergio Faraco es relevante, ya que trae datos de la historia venezolana de la primera mitad del siglo XX, procurando dar un imaginario del lugar en el que fue desarrollada la obra gerbasiana, con la mención, por ejemplo, del "tirano" Juan Vicente Gómez y sus días de dictadura; como también de Canaobo, el lar de Gerbasi.

El texto se constituye como una detallada revisión biográfica, la cual no deja exponer las búsquedas estéticas de Gerbasi, quien, para el momento en que fue publicada esta traducción, contaba con 74 años, siendo ya una de las figuras más importantes de la poesía venezolana del siglo XX. De este modo, Faraco formula una lectura de las "visões dialéticas" que permean la obra de Gerbasi, no apenas por su contacto con el italiano y su mudanza, cuando era más joven, a Florencia, Italia, sino también por su actividad como cónsul y embajador de Venezuela en diferentes espacios del exterior, como Ginebra, Chile, Noruega, etc.

En lo que respecta al resto del aparato crítico integrado en la traducción, no deja de ser llamativo el texto escrito por el traductor Cleto de Assis, donde comenta acerca de su técnica a la hora de versionar, con la cual busca ser fiel al traspaso de palabras y expresiones, haciendo que estas conserven su valor original:

Sem ferir em demasiado a modernidade da língua meta, que já abandonou palavras e expressões ainda utilizadas, em seus correspondentes etimológicos, pela língua de origem, procurei transferir quase literalmente muitas dessas palavras e expressões, sempre que elas conservam o mesmo valor semântico e poético do original (De Assis, 1988: 15).

---

<sup>5</sup> Traducción nuestra.

Además, Cleto de Assis apunta sobre las complicaciones del lenguaje a la hora de traspasar al portugués vocablos pertenecientes a la flora y fauna venezolana, los cuales, en algunos momentos, “permanecem inalterados. É o caso de *guarura*, um instrumento de som utilizado pelos indígenas, na Venezuela, feito com conchas de caracóis” (De Assis, 1988: 16). De Assis menciona, también, términos que denomina como una “botânica regional”, entre estos, *bucare*, *frailejón* o *astromelia*. En este sentido, aunque su intención busca darles mayor fidelidad a los poemas originales, existe una exigencia propia del paisaje representado como terminología que lo hace estar en aprietos y recrear o, bien, transcrear -para apelar al término de Haroldo de Campos- a la hora de dar un equivalente posible:

Por fim, rendi-me a um mistério, pois também não encontrei tradução para *astromelia*, igualmente ausente nos vários dicionários espanhóis consultados. O sufixo *melia* nos conduz à família das meliáceas, plantas floríferas, das quais se conhecem cerca de 800 espécies. Como não foi possível conseguis sequer uma imagem da mesma, optei por uma licença, transformando-a em *astromélia*, com o acento solicitado pela gramática portuguesa, até que algum botânico melhor venha nos corrigir. (id.: 1988: 16).

Así, es posible evidenciar cómo el traductor releva una interacción entre equivalentes del paisaje, procurando que existan algunos cambios en las semejanzas lexicales del portugués con el español. Ya desde un principio, a partir de dos citas a Paulo Rónai donde se establecen relaciones entre ambas lenguas y cómo, a través de su proximidad, estas le imponen al traductor un mayor esfuerzo, De Assis demuestra y argumenta que sabe muy bien desde qué lugar habla a la hora de traducir.

Seguidamente, el traductor destaca la periodización del *Grupo Viernes*, del que Gerbasi formó parte, mencionando sus hallazgos estéticos y contribuciones dentro de la tradición venezolana, a partir de la revista homónima al grupo. Finalmente, De Assis apunta una reflexión sobre el tratamiento temático del paisaje en Gerbasi. Es importante recalcar que no es casual que este haya sido el libro escogido por Gerbasi para ser traducido -lo que, a diferencia del de Montejo, es una pieza poética en solitario-, puesto que esta era, de sus obras, la favorita de Gerbasi.

Es decir, la primera imagen de la poesía venezolana en Brasil, a través de esta somera aproximación, dimensiona una construcción del paisaje, de la fauna y del trópico venezolano con relación a una profunda expresión de lo terreno. Lejos de ser una mera imagen postal, tanto Montejo como Gerbasi se preguntan por la existencia de los seres y

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

su relación con la naturaleza, por medio de reflexiones ontológicas y rítmicas, en poemas atinados, alejados de la estridencia.



Figura 3 y 4. *Os espaços cálidos* - *Los espacios cálidos* - Vicente Gerbasi (Fundação Cultural Nossamérica, 1988). Traducción de Cleto de Assis.

### El presidente dormido en tres versiones

A partir del 2005, es necesario establecer una división, pues, aunque no sean parte de nuestro centro de análisis, una obra como *A condição urbana* - *La condición urbana*, del poeta venezolano Juan Calzadilla, nominará otra poética más cercana a la ciudad y a las formulaciones de una geografía que se interroga por lo urbano como espacio y ruina. El prólogo de esta obra fue hecho por el traductor y poeta Cláudio Willer -traductor, entre otros, de Allen Ginsberg y Lautreamont al portugués-, y la traducción fue elaborada por el también poeta y traductor Floriano Martins.

A su vez, en el año 2014<sup>6</sup> aparece en Sol Negro Edições -sello de Rio Grande do Norte-, con traducción del propio Floriano Martins, el libro *Bronze no fundo do rio* - *Bronce en el*

<sup>6</sup> Durante este año será publicada en Venezuela una obra rara, que es necesaria de mencionar en este tránsito entre Venezuela y sus diálogos con la lengua portuguesa, y es que, aunque no fue publicada en Brasil, se trata de la traducción hecha por Rogério Viana al poeta venezolano Alberto Hernández, la

fondo del río, del poeta venezolano Miguel Márquez. Además, en el año 2019, es publicada en Brasil otra de las voces más destacadas de la poesía venezolana del siglo XX, el poeta Luis Alberto Crespo, por la editora Kotter, con versiones del poeta y traductor Guilherme Gontijo Flores, quien, en su prólogo, formula de forma atinada las directrices de la obra de Crespo.

Saliendo de este pequeño paréntesis, a la obra de Calzadilla, se sumaría, en el año 2019, la de su contemporáneo Caupolicán Ovalles, con *Você dorme, senhor presidente? - ¿Duerme usted, señor presidente?* La traducción de Caupolicán fue publicada también por Sol Negro Edições, con versiones del poeta y traductor Márcio Simões, director del sello. Es importante resaltar el trabajo editorial de Sol Negro, que ha traído al portugués brasileño voces como las de Aldo Pellegrini, Enrique Molina, César Moro, Eunice Odio o Vicente Huidobro.

De los autores hasta ahora mencionados, la obra de Caupolicán Ovalles es la que ha tenido más recepción y, por lo tanto, lectura y traducción, ya que, además de la versión de Márcio Simões, fue publicada en el año de 2021, dentro del número 3 de la revista *Rosa*, una traducción *intermedial*, con versiones del traductor y diseñador Wallace V. Masuko. Asimismo, este interesante ejercicio está compuesto por una lectura performática del poeta y vocalista Marcelo Zoppi. El lector puede recorrer el original en español mientras va escuchando el poema en portugués, lo que le proporciona un carácter particular a la versión, donde lo audible se entremezcla con los nuevos soportes digitales, configurando, así, una traducción híbrida.

De este modo, es pertinente hacer algunas consideraciones acerca de la recepción texto de Ovalles por parte de los traductores. El proyecto gráfico de la edición bastante cuidada, que realiza Márcio Simões con sus libros artesanales posee, apelando a la metáfora del erizo marino, una interpretación distinta a la del proyecto gráfico de los llamados *balleneros* y su colección editorial en los años 60 en Venezuela, lo que no ocurre con la transposición visual de los grabados originales en la versión digital de Masuko en la revista *Rosa*, que procura apropiarse gráficamente, como una especie de facsimilar *líquido*, de la publicación de 1962.

---

cual apareció en Venezuela bajo el título *O soluço absurdo - Poemas portugueses* (Ediciones Estival, 2014). El libro, como su mismo nombre expone, está compuesto por poemas que juegan con personajes históricos como Pero Vaz de Caminha, Luís de Camões, etc., y la cultura e historia de Portugal.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Esta publicación, como es conocido, generó un gran escándalo, el cual provocó la persecución de Caupolicán Ovalles, quien se exilió en Colombia, durante el gobierno de Rómulo Betancourt, mientras que el prologuista del libro, el narrador venezolano Adriano González León, fue llevado a la cárcel. La historia es bastante famosa y es, a su vez, relatada por Simões, quien no deja de preocuparse con los paralelismos de ese escenario venezolano y el de Brasil de Jair Bolsonaro, a través de la figura autoritaria del presidente -en minúsculas-, trasplantada al portugués, la cual es manifestada de forma satírica dentro de la obra:

E se os paralelos com o Brasil e nosso presidente atual a essa altura são notáveis, não é, por acaso, mas fruto da visão crítica das relações de poder e da verdade poética - e política - que o poema encerra. E neste momento, uma voz insurrecta, contestadora, comprometida, livro e profundamente humana como a de El Caupo é mais que nunca necessária entre nós (Simões, 2019: 11).



Figura 5 y 6. *Você dorme, senhor presidente?* - *Duerme usted, señor presidente?* (Sol Negro, 2019) - Caupolicán Ovalles. Traducción de Márcio Simões.

En esta línea de expresión política, piensa también el traductor Wallace V. Masuko, dentro de la presentación a su versión en la revista *Rosa*, cuando reflexiona en un triángulo totalitario dentro de América del Sur, acerca de cuestiones que van más allá de las dicotomías de izquierda y derecha:

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

*Você dorme, senhor presidente?* Fue traducido al inicio de 2019, durante los primeros meses de Jair Bolsonaro frente al gobierno brasileño y de Iván Duque frente al gobierno colombiano. Período de Nicolás Maduro como presidente de Venezuela, en el poder desde 2013. Las selecciones de la traducción utilizan palabras que podrían describir algo de cada una de esas personas y sus gestiones burlescas al frente de sus respectivos países, en la tentativa de mantener el tono destructivo del poema de Ovalles. La lectura de este poema es hecha por Marcelo Zoppi como una sentencia, dada a los presidentes. (Masuko, 2021, s.p.)<sup>7</sup>.

A la traducción de Masuko, va hermanada, en otra parte del mismo número, una obra audiovisual, cruda y satírica, del artista colombiano David Escobar Parra, a través de la que es plausible hacerse una interpretación múltiple de los hechos y de las contrariedades históricas y políticas de la Venezuela contemporánea. Dentro de la sinopsis de esta obra, que se arriesga a ser una especie de documental experimental y distópico, con diversos montajes y collages como *traducciones intersemióticas*, para usarla categoría de Julio Plaza<sup>8</sup>, explican los editores:

*Duerme usted, señor presidente?*, de David Escobar Parra (Medellín, 1979), "es un viaje en busca de personajes ocultos entre errores históricos y ficciones distópicas; poetas y guarimberos registrados en secreto. Un relato del triste trópico petrolero donde se inventó una república noctívaga". Una película y su propaganda (tráiler, banners, panfleto, carteles, vallas y camisetas), la obra es parte de Solentiname – una serie de obras audiovisuales en las cuales el artista construye narrativas actuales a partir de las relaciones complejas entre poesía y política en algunas vanguardias artísticas presentes en la segunda mitad del siglo XX en América Latina.

No deja de ser inquietante que un libro escrito durante el año 1962, en Venezuela, gane una lectura, recepción y traducción como *mímesis* del Brasil de Bolsonaro, pero también de la región latinoamericana, incluyendo a la propia Venezuela como significación de este autoritarismo militar del siglo XXI en tanto pretérito presente, según el concepto acuñado por el teórico Andreas Huyssen (2001). Su recepción alerta sobre la fuerza política de la obra, pero también sobre la traducción como un vehículo que es capaz de construir realida-

<sup>7</sup> Traducción nuestra.

<sup>8</sup> En el sentido en que este piensa a la traducción fuera de una forma cerrada hacia lo lingüístico, otorgándole otras categorías inherentes a la expansión de lenguajes: "Nessa medida, colocamos a Tradução Intersemiótica como 'via de acesso mais interior ao próprio miolo da tradição'. Tradução como prática crítico-criativa na historicidade dos meios de produção e re-produção, como leitura, como metacriação, como ação sobre estruturas de eventos, como diálogo de signos, como síntese e reescritura da história. Quer dizer: como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos, como transcrição de formas na historicidade (Plaza, 2010: 14).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 Nº 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

des a través de un doble enfoque.

El paralelismo procura su mayor fidelidad, incluso, como comentamos, en la reproducción de los grabados del libro de Ovalles para la revista *Rosa*. Aunque lo mismo ocurre en el sentido expresivo: ambos traductores, tanto Masuko como Simões, en ejes simultáneos, políticos y éticos, buscan que la traducción llegue a los lectores lo más parecida posible con el original, y de forma análoga con la realidad.

En el caso de David Escobar Parra, la relación con el original posee un recrudescimiento mayor: la transposición de presentarse como una "película" que le hace juego al libro de Ovalles como texto meta, basándose en su nombre, nos hace interpretar este documental como una traducción, acaso una extensión semántica de las contradicciones políticas del siglo XXI y sus actores. En efecto, la figuración de sus personajes, la voz de Marcelo Zoppi y la traducción Masuko como un todo en la revista *Rosa*, configuran un artefacto único que contiene la potencialidad con la que puede ser leído el poema de Ovalles en la actualidad. A su vez, la coincidencia temporal con la traducción de Simões, publicada tan solo dos años antes, en 2019, ya va abriendo un telón de fondo para la revista *Rosa*. Se trata de versiones que buscan a toda costa extrapolar la realidad y nominarla con un aparato lingüístico externo.

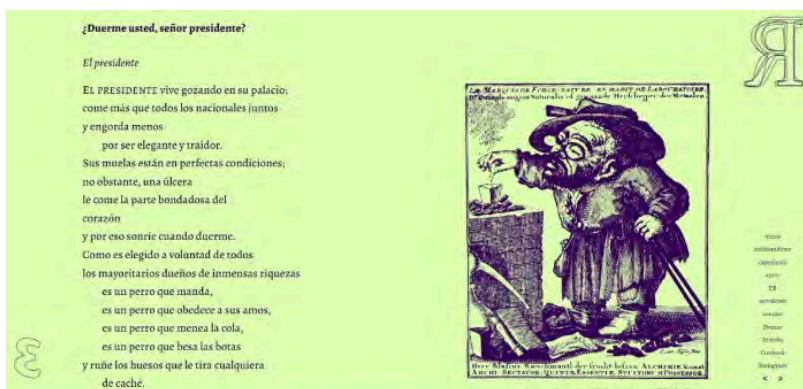


Figura 7. *Você dorme, senhor presidente?* - Caupolicán Ovalles (Revista Rosa n. 3, 2021). Traducción de Wallace V. Masuko. Lectura de Marcelo Zoppi.



Figura 7. *Você dorme, senhor presidente?* (Revista Rosa n. 3, 2021). Documental de David Escobar Parra.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

### La primera antología

Para concluir, siguiendo esta línea entre estética y política, se editó la obra que, a nuestro modo de ver, es la más sobresaliente de este grupo de traducciones, ya que se trata de la primera muestra antológica de la poesía venezolana hecha en Brasil. Publicada durante el año 2020 por la editora Malha Fina Cartonera, la *Mostra de poesia venezolana* posee un trabajo de traducción y hechura colectiva, lo que genera la posibilidad de abordar la traducción fuera de los límites de la imagen de “un traductor” o de un “autor”.

La interpretación que pueden tener los lectores por medio de la portada ya se refiere a una significación colectiva y comunitaria bastante fuerte: un mapa de Venezuela atravesado por alambres, pintado en series de libros realizados en cartón, cuyas portadas son únicas por ser libros-objeto. De hecho, la propia propuesta de Malha Fina ya considera, entre sus procedimientos editoriales, una exploración estética y política:

Malha Fina Cartonera es un proyecto político literario que funciona como editora de libros artesanales de literatura, cuyo material para la portada y contraportada es el cartón. Los libros son vendidos por un precio mucho más barato que otras editoriales con el objetivo de difundir la literatura de forma más democrática, al margen de la industria editorial que busca lucro independientemente de si hay o no calidad literaria. El proyecto fue creado en 2015 en la Universidad de São Paulo y solo en su primer año de vida cumplió la misión de publicar nueve libros. Estos fueron elaborados por un equipo de voluntarios y pasantes entre profesores y alumnos, que trabajaron en la selección del material, en la traducción y la revisión de los textos, en la diagramación, costura, portada, venta, propaganda, etc<sup>9</sup>. (De Vasconcellos, s.p.).

La obra, con selección del crítico venezolano Leonardo Rodríguez; dirección editorial de la profesora Idalia Morejón Arnaiz, y versiones de Bárbara Zocal da Silva, Chayenne Mubarack, Fernanda Lobo, Leonardo Rodríguez y Pacelli Dias Alves de Sousa - estudiantes vinculados al programa del Posgrado en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de São Paulo-, y cuyo proyecto gráfico fue elaborado por el artista cubano Josué Pavel Herrera, presenta una selección de algunas voces y figuras destacadas de la poesía venezolana del siglo XX, entre las cuales son incluidas: Alfredo Silva Estrada; Eugenio Montejo; Antonia Palacios; Hanni Ossott; Márgara Russotto e Igor Barreto. Aunque la obra no contenga un prólogo, dentro del suplemento *Papel Literario* de

---

<sup>9</sup> Traducción nuestra.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Venezuela, durante el año 2021, fue publicado un texto de Leonardo Rodríguez, titulado "Cuando la Palabra es Sombra en Medio, Hogar en el Aire", donde indagaba acerca de la selección:

Esta muestra no es un archivo catalográfico, sino una invitación a la lectura, casi una *playlist* ahora veloz o arbitrariamente razonada. Comienza con "El fugitivo" de Ramos Sucre y termina con "Bösendorfer" de Igor Barreto. Propone una polifonía antes que un coro; una conversación sin concierto antes que una historia. También un juego contrafactual: es como si estuviesen escribiendo a la vez en este momento. Los poetas incluidos conforman antes una troupe que un canon fijo, un arca del diluvio. Pero la muestra parte de una cierta apuesta por la sobrevivencia de la expresión poética. (Rodríguez, s.p.).

La idea de crear un mapa "contrafactual" es, ontológicamente, valiosa, ya que la mecánica editorial espejea la situación actual de la migración venezolana, cuyo grupo de refugiados, según ACNUR, es el mayor estadísticamente de Brasil, seguido por los haitianos<sup>10</sup>. El hecho de la obra iniciar con un poema de José Antonio Ramos Sucre, autor representativo de la modernidad poética en Venezuela -quien, desde un punto de vista simplista, parecía ajeno al contexto político de Juan Vicente Gómez por no hacer una obra de carácter más político, como otros autores pertenecientes a la llamada *Generación del 28-*, es inquietante, pues es traído a colación un poema -cuya versión magnífica fue elaborada por Bárbara Zocal da Silva- que puede ser leído por medio de la óptica de los acontecimientos migratorios de hoy y su repercusión directa en Brasil:

Huía ansiosamente, con pies doloridos, por el descampado.  
 La nevisca mojaba el suelo negro.  
 Esperaba salvarme en el bosque de los abedules, incurvados por la borrasca.  
 Pude esconderme en el antro causado por el desarraigo de un árbol.  
 Compuse las raíces manifiestas para defenderme del oso pardo, y despedí los murciélagos a gritos y palmadas.

Fugia ansiosamente, con pés doloridos, pelo descampado.  
 A nevisca molhava a terra preta.  
 Esperava por me salvar no bosque de bétulas, encurvadas pelo temporal.  
 Pude me esconder no antro formado pelo desarraigo de uma árvore. Moldei as raízes expostas para me defender do urso pardo e enxotei os morcegos aos gritos e palmas.

<sup>10</sup> "As pessoas continuam deixando a Venezuela para escapar da violência, da insegurança e das ameaças,

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Estaba atolondrado por el golpe recibido en la cabeza. Padecía alucinaciones y pesadillas en el escondite. Entendí escaparlas corriendo más lejos. Atravesé el lodazal cubierto de juncos largos, amplexivos, y salí a un segundo desierto. Me abstenia de encender fogata por miedo a ser alcanzado. Me acostaba a la intemperie, entumecido por el frío. Entreveía los mandaderos de mis verdugos metódicos. Me seguían a caballo, socorridos de perros negros, de ojos de fuego y ladrido feroz. Los jinetes ostentaban, de penacho, el hopo de una ardita. Divisé, al pisar la frontera, la lumbre del asilo, y corrí a agazaparme a los pies de mi dios. Su imagen sedente escucha con los ojos bajos y sonrío con dulzura.

Estava atordoado pelo golpe recebido na cabeça. No esconderijo, padecia alucinações e pesadelos. Correndo mais longe, acreditei escapar deles. Atravessei o lamaçal coberto de juncos longos, amplexivos, e saí para um segundo deserto. Me abstive de atear fogo por medo de ser alcançado. Deitado na intempérie, intumescido pelo frio. Entrevia os arautos de meus verdugos metódicos. Me seguiam a cavalo, escoltados por cães pretos, de olhos de fogo e latidos ferozes. Os ginetes ostentavam, de penacho, a cauda de um esquilo. Divisei, ao pisar a fronteira, o lume do asilo e corri para me acachapar aos pés do meu deus. Sua imagem assente escuta com os olhos baixos e sorri com doçura.

Asimismo, hay en la curaduría editorial de la obra un artificio desde el cual la traducción se ampara de forma gestual. Al acarrear parte de algunos poemas inéditos de la reconocida poeta venezolana Yolanda Pantin, el gesto opera como una autorreflexión sobre la labor de traducir, el traductor y la imposibilidad que existe entre algunas palabras y su traspaso a otras lenguas. En efecto, el ejercicio de la traducción queda expuesto dentro de una obra que se presenta como primeriza e inédita dentro del panorama brasileño. Los traductores que como personajes van apareciendo son, pues, los personajes que conjeturan, al mismo tiempo, la tarea de elaboración colectiva de la obra:

---

assim como da falta de alimentos, remédios e serviços essenciais. Com mais de 5 milhões de venezuelanos vivendo no exterior, a grande maioria em países da América Latina e do Caribe, esta se tornou uma das maiores crises de deslocamento do mundo". ACNUR - Brasil.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Sobre un texto original  
 escrito en hebreo  
 se discute en torno  
 a la palabra 'resina'.

El doctor Ayyapa

ha trabajado toda la noche  
 para ofrecer  
 una versión igual a su estatura,  
 sin alardes, como Adbullah.

No así Jenaro,  
 con su cauce  
 de oraciones fluidas,  
 mientras Roberto  
 en italiano es música.

Transcurre la mañana  
 en civilizadas minucias  
 cuando alguien se detiene  
 en el término 'infancia'. Para Mark

un signo igual a su niñez, banal,  
 in Provo, Ata.

Rami

en la cabecera, hace ver  
 que el poema  
 'infancia' alude  
 a una experiencia mística.

Sobre um texto original  
 escrito em hebraico  
 discute-se em torno  
 da palavra "resina".

O doutor Ayyappa

trabalhou toda a noite  
 para oferecer  
 uma versão igual a sua estatura,  
 sem alardes, como Adbullah.

Não assim Jenaro,  
 com seu leito  
 de orações fluídas,  
 enquanto Roberto  
 em italiano é música.

Transcorre a manhã  
 em civilizadas minúcias  
 quando alguém se detém  
 na palavra "infância". Para Mark

um signo igual a sua meninice, banal,  
 in Prova, Utha.

Rami

na cabeceira, faz ver  
 que no poema  
 "infância" alude  
 a sua experiência mística.

Como es posible evidenciar, este trabajo articula nociones donde la marca del editor se expande por medio del proceso de hechura de la obra en lo que representa la traducción en una doble semántica: la primera trataría de emular, en los poemas, el proceso migratorio, y la segunda estaría albergada a la expresión colectiva de la traducción que llega a flexionarse.

Por otra parte, la traducción en tanto laboratorio no se queda en lo verbal, sino que se traspasa a lo visual y material, por medio del trabajo artístico que no deja de explorar una

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

fundamentación política<sup>11</sup>. En verdad, la traducción como puente pasaría a ser la figuración de una realidad como poética del tránsito y el quiebre de la nación. Así, la narratividad de los textos en su secuencia pasará a conjeturar una estructura nómada para la expresión de “un arca en diluvio”, en cuanto Venezuela le es propicia a los discursos en la política brasileña desde un lado polarizante y maniqueísta. La traducción cierra con unas versiones que componen una de las obras más descarnadas de los últimos años de la poesía venezolana, titulada *El muro de Mandelshtam* (2017), del poeta Igor Barreto. En consecuencia, este recorrido le será poco sutil al lector como figuración política.

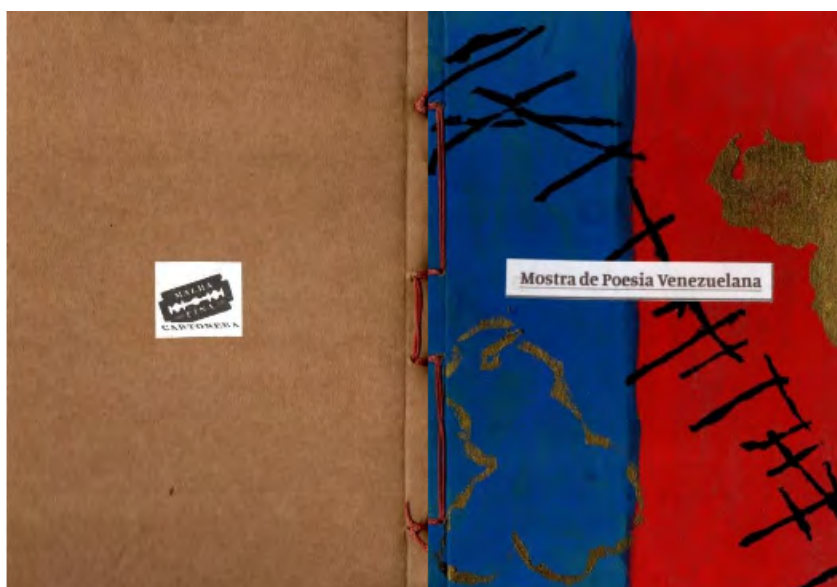


Figura 8. *Mostra de poesia venezolana* (Malha Fina Cartonera, 2020). Selección de Leonardo Rodríguez. Traducción de Bárbara Zocal da Silva, Chayenne Mubarack, Fernanda Lobo, Leonardo Rodríguez y Pacelli Dias Alves de Sousa.

<sup>11</sup> Así lo expresa en una entrevista Josué Pavel Herrera Romero a Idalia Morejón Arnaiz:

Idalia Morejón Arnaiz: ¿De qué modo tu experiencia de lectura de la *Mostra de poesia venezolana* dialoga con la propuesta artística de las portadas?

Josué Pavel Herrera Romero: En la *Mostra de poesia venezolana* existe una amplia diversidad, tanto de autores como de lenguajes que abordan relaciones con el contexto. La idea de la propuesta para las portadas intenta abarcar esta diversidad, a partir de la tentativa de obtener elementos o recursos que pudiesen sintetizar el sentimiento colocado en la muestra.

IMA: ¿En qué consiste esta propuesta?

JPHR: La idea es utilizar la silueta del mapa político de Venezuela como elemento protagonista, como símbolo de una nación, de los pensamientos de las personas que pertenecen a ella. Partiendo del mapa como representación, los colaboradores contribuyen con diversos matices, lecturas e interpretaciones relacionadas con sus propias experiencias y referencias. Otro elemento para desarrollar la propuesta sería la cerca como elemento delimitador de espacios, que al mismo tiempo hace parte de una de mis obras. (Traducción nuestra)

Como ha podido demostrarse, la poesía venezolana pasa por una recepción en Brasil a través de su traducción que intenta explicitar, inicialmente, el paisaje como tópico (Eugenio Montejo y Vicente Gerbasi), en cuyo material crítico sus traductores se concentran más en un período que abarca la década de los ochenta, para cambiar, figurativamente, a una poética de lo urbano (Juan Calzadilla) en los primeros años del 2000. No obstante, con la crisis de ambos países, posterior al 2013, se crearán injertos extraídos de la neovanguardia venezolana y su insurrección política (Caupolicán Ovalles) con la intención de traducir el estado de precariedad política de Brasil, para finalmente llegar a un proyecto que se enunciará como una traducción colectiva, desde el que nace la primera antología de poesía venezolana hecha en Brasil. Asimismo, es ineludible mencionar la reciente traducción hecha a la obra *Poemas de una psicótica* (1964) de la poeta venezolana Ida Gramcko, por parte de la también poeta venezolana Gladys Mendía, que contaría como un caso interesante por tratarse de una traducción inversa, y que suma más nombres de mujeres venezolanas traducidas en Brasil, siendo este el primer libro en solitario que es traducido.

Por último, es imprescindible mencionar a las revistas *Acrobata* y *Escamandro*, que han publicado diversas selecciones de poesía venezolana, en especial la primera, con versiones de Floriano Martins, entre las cuales resaltan los nombres de Rafael Cadenas, María Antonieta Flores, Rafael José Muñoz, Juan Liscano, Miguel Márquez, Eugenio Montejo, Gladys Mendía, Alfredo Silva Estrada, José Antonio Ramos Sucre, etc., algunos también incluidos en la muestra de Malha Fina Cartonera.

Aunque la poesía venezolana está tomando un mayor espacio dentro de Internet a través de la traducción de una serie de poetas, en pequeñas selecciones de sus textos, el rescate de este acervo es una tarea pendiente para una revisión más exhaustiva de su recepción en Brasil que, como hemos visto, ha existido, solo que en pequeños tirajes o en ediciones que se han perdido en el tiempo. La tarea ahora puede pasar desde los canales de la reedición, hasta la difusión de nuevas poéticas, más aún teniendo en cuenta la presencia de nuevas voces que han emigrado al Brasil debido a la crisis actual venezolana. Por ello, la lengua es un factor clave, poniendo en juego la posibilidad de la realización de versiones inversas, como el trabajo que bien ha ejecutado Gladys Mendía, o bien de gestión de proyectos que unifiquen ambos países a través de la traducción, presentando diversas obras venezolanas para ponerlas en circulación, como el trabajo hecho por Leonardo Rodríguez para Malha Fina Cartonera.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En síntesis, los caminos son diversos pero el objetivo es el mismo, dar una mayor visibilidad a la tradición poética venezolana en Brasil, promulgando, con esto, otra cara alejada de la propia situación política y el imperante maniqueísmo al que se ha visto sometido el nombre de Venezuela durante los últimos años. La traducción funcionaría como una transfiguración semántica a los medios de comunicación y a los partidos, dejando que el lenguaje poético demuestre a través de sus operaciones otro nivel de complejidad y no lo que pretende superficialmente manipularse como una realidad.

### Referencias

Ardiles, Francisco (2020). "La poesía de Caupolicán Ovalles en los días de El techo de la ballena". Tesis de maestría. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande. [<https://ppglettras.furg.br/dissertacoes-e-teses/publicacoes-de-2020/12758dissertacao-la-poesia-de-caupolican-ovalles-en-los-dias-de-el-techo-de-la-ballena>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].

Calzadilla, Juan (2010). *Formas en fuga: antología poética*. Selección, prólogo, cronología, notas y bibliografía por Arturo Gutiérrez Plaza.

Crespo, Luis Alberto (2019). *A mirada onde vivemos e outros poemas*. Traducción de Guilherme Gontijo Flores. Brasil: Kotter.

De Campos, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. En: Tápia, Marcelo. Nóbrega, Médici Thelma. *Haroldo de Campos - transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

De Launay, Marc (2023). *O que é traduzir?* Traducción al portugués de Patrícia Lavele. Belo Horizonte: Editora UFMG.

De Vasconcellos Ellen, Maria Martins (2015). "Colaborações na Malha Fina Cartonera". [<https://ellenmartins.wixsite.com/home/mfc>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].

Escobar Parra, David (2021). *Você dorme, senhor presidente?* Documental de David Escobar Parra. Revista Rosa n. 3. [<https://revistarosa.com/3/voce-dorme-senhor-presidente>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

- Fanjul, Adrián Pablo (2016). "Malha fina cartonera: novidade e projeto formador".  
*Alea: Estudos Neolatinos* n. 18, 2: 369 - 374.  
[<https://www.scielo.br/j/alea/a/Pw3dp8rKrQsGbnCmYZWQQ7t/>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024]
- Gerbasí, Vicente (1986). *Obra poética*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Gerbasí, Vicente (1988). *Os espaços cálidos*. Traducción de Cleto de Assis Brasil: Fundação Cultural Nossamérica.
- Gomes, Miguel (2020). "Hacia una poética del Desencanto: modernidad, autoritarismo y lírica venezolana (1958-2018)". *Revista de Estudios Hispánicos*, v. 54 n. 2: 345-369. [<https://muse.jhu.edu/article/765636>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].
- (2017). *El desencanto de la modernidad cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Abediciones/UCAB/Universidad Católica Andrés Bello.
- Gramcko, Ida (2024). *Poemas de una psicótica - Poemas de uma psicótica*. Traducción de Gladys Mendía. LP5: Santiago de Chile.
- Hernández, Alberto (2014). *O soluço absurdo. Poemas portugueses*. Traducción de Rogério Viana. Maracay: Ediciones Estival.
- Huysen, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ilha, Flávio (2018). "Editora que lançou grandes nomes da literatura gaúcha completa 50 anos". *Jornal do Comércio*.  
[[https://www.jornaldocomercio.com/\\_conteudo/cultura/2018/11/656790-editora-que-lancou-grandes-nomes-da-literatura-gaucha-completa-50-anos.html](https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2018/11/656790-editora-que-lancou-grandes-nomes-da-literatura-gaucha-completa-50-anos.html)]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].
- Isava, Miguel Luis (2016). "De la crítica de la poesía en Venezuela". *Prodavinci*, 1- 20.  
[[https://www.academia.edu/27221501/De\\_la\\_cr%C3%ADtica\\_de\\_poes%C3%ADa\\_en\\_Venezuela\\_Texto\\_completo\\_](https://www.academia.edu/27221501/De_la_cr%C3%ADtica_de_poes%C3%ADa_en_Venezuela_Texto_completo_)]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

López Ortega, Antonio; Gomes, Miguel, Saraceni, Gina. (Eds.) (2019). *Rasgos comunes. Antología de la poesía venezolana del siglo XX*. Madrid: Pre-textos.

Marcotrigiano, Miguel (2002). *Las voces de la hidra. La poesía venezolana de los '90*. Mérida-Caracas: Mucuglifo.

Márquez, Miguel (2014). *Bronze no fundo do rio*. Traducción de Floriano Martins. Brasil: Sol Negro Edições.

Medina, José Ramón (1980). *Ochenta años de literatura venezolana*. Monte Ávila Editores.

Meschonnic, Henri (2010). *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva.

Montejo, Eugenio (1985). *O poeta sem rio*. Traducción de Sergio Faraco. Brasil/Venezuela: Editora Movimento & Carlos Tortolero Editor.

Morejón Arnaiz, Idalia (2019). "Uma oficina e cinco perguntas a Pavel Herrera". Web de Malha fina cartonera. [<https://malhafinacartonera.wordpress.com/2019/11/18/uma-oficina-e-cinco-perguntas-a-pavel-herrera/>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].

Morejón Arnaiz, Idalia; Mubarak, Chayenne Orru (2021). "Apuntes para un mapa de la poesía hispanoamericana en Brasil, 1990-2020". *Caracol*, São Paulo, Brasil, n. 21: 56-73. [<https://revistas.usp.br/caracol/article/view/178061>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].

Morejón Arnaiz, Idalia; Rodríguez, Leonardo (Eds.) (2020). *Mostra de poesia venezuelana*. Traducción de Bárbara Zocal da Silva, Chayenne Mubarak, Fernanda Lobo, Leonardo Rodríguez y Pacelli Dias Alves de Sousa. São Paulo: Malha Fina Cartonera.

Oseki-Dépré, Inês (2021). *Teorias e práticas da tradução literária*. Traducción al portugués de Lia Araujo Miranda de Lima. Brasília: Editora UnB.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Ovalles, Caupolicán (2016). *Duerme usted, señor presidente?*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

----- (2019). *Você dorme, senhor presidente?*. Edición bilingüe, traducción de Márcio Simões. Brasil: Sol Negro Edições.

----- (2021). *Você dorme, senhor presidente?* Traducción de Wallace V. Masuko. Lectura en voz alta de Marcelo Zoppi. Revista Rosa n. 3.

[<https://revistarosa.com/3/duerme-usted-senor-presidente>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].

----- (2016). *En (des)uso de razón: antología poética y otros textos*. Presentación, J. J. Armas Marcelo; selección, notas y texto introductorio, Miguel Chillida. Caracas: Rayuela Taller de Ediciones.

Pantin, Yolanda., Torres, Teresa Ana. (Eds.) (2015). *El hilo de la voz: antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: LibrosEnRed.

Plaza Gutiérrez, Arturo (1994). "El alfabeto de la terredad: estudio de la poética en la obra de Eugenio Montejo". *Revista Iberoamericana*. University of Pittsburgh, 549 - 560.

[<https://pdfs.semanticscholar.org/6487/f442e7dbae816607ac7b89e4224e5681203.pdf>].

[Consultado el 8 de septiembre de 2024].

Plaza Gutiérrez, Arturo (2010). "La obra poética de Juan Calzadilla: una escritura entre formas que huyen y oyen (se miran y se buscan)". En Calzadilla, Juan (2010). *Formas en fuga: antología poética*. Selección, prólogo, cronología, notas y bibliografía por Arturo Gutiérrez Plaza. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Plaza, Julio (2010). *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Rama, Ángel (1987). *Antología del Techo de la Ballena*. Caracas: Publicaciones. Caracas: Caracas: Fundarte.

Rodríguez, Leonardo (2021). "Cuando la Palabra es Sombra en Medio, Hogar en el Aire". *Papel Literario*. [<https://www.elnacional.com/papel-literario/cuando-la-palabra-es-sombra-en-medio-hogar-en-el-aire/>]. [Consultado el 8 de septiembre de 2024].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## LA INFANTILIZACIÓN DE LA AUDIENCIA DEL GÉNERO DE SUPERHÉROES EN EL CÓMIC Y EL CINE

Eduardo Luis Barillas Caridad  
Universidad de Los Andes  
Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0009-0002-6500-1349>  
[idjaker@gmail.com](mailto:idjaker@gmail.com)

Recibido: 21/01/2024  
Aprobado: 03/04/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.10>

### RESUMEN:

Este trabajo realiza un ejercicio crítico sobre el consumo por parte de adultos del género de superhéroes en cómics y cine desde el concepto de la infantilización. Con este fin se aceptan y citan comentarios de Alan Moore, Dave Gibbons y otros autores sobre las obras más recientes del género y se problematizan los elementos como la violencia en la realización de reinterpretaciones para un público adulto de personajes originalmente ideados para público infantil.

**Palabras clave:** Infantilización, Superhéroes, Cómic, Cine, Reinterpretación.

**Cómo citar:** Barillas, Eduardo (2024). "La infantilización de la audiencia del género de superhéroes en el cómic y el cine". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 154-164.

### THE INFANTILIZATION OF THE SUPERHERO GENRE AUDIENCE IN COMICS AND CINEMA

#### ABSTRAC:

This paper performs a critical exercise on the consumption by adults of the superhero genre in comics and cinema from the concept of infantilization. To this end, comments by Alan Moore, Dave Gibbons and other authors on the most recent works of the genre are accepted and quoted, and elements such as violence are problematized in the reinterpretation for an adult audience of characters originally conceived for children.

**Keywords:** infantilization, superheroes, comic, cinema, reinterpretation.

Casi un siglo ha pasado desde la aparición del género de superhéroes en las historietas (Jurado, 2020). Desde entonces, gradualmente, hemos visto cómo, a través de diferentes medios audiovisuales, los personajes que alguna vez fueron dirigidos hacia los niños para incentivar su imaginación, y venderles juguetes (Volk-Weiss, 2019), se han ido convirtiendo en un producto cultural consumido por personas de todas las edades, dando como resultado la creación de obras exclusivamente para un público adulto. De esta transgresión a los héroes infantiles y de cómo ha afectado a sus representaciones hablaremos aquí.

A principios del año 2000, con la ayuda de los nuevos efectos especiales que ofrecían mayores posibilidades, las historias de los cómics saltaron a la gran pantalla de forma exitosa, como nunca antes había sido posible (Martínez, 2017: 64), con representaciones de personajes como *Blade* (1998), *los X-Men* (2000) y *Spider-Man* (2002). Los personajes, dotados de un espíritu más realista, salieron de su territorio de historietas y animaciones de canales infantiles para ahora ser representados en carne y hueso en películas para mayores de 13 y 16 años.

Originalmente los superhéroes se concibieron como personajes que vivían aventuras salvando el día gracias a su abanico de habilidades especiales. Estas aventuras por lo general suceden en el mundo cotidiano. El personaje principal se enfrenta a una realidad parecida a la nuestra con el giro de tener esos superpoderes característicos, con los que enfrenta amenazas en forma de villanos superpoderosos; como sucede en el popular cómic *The Amazing Spider-Man* de Stan Lee.

Para Alan Moore (2020), autor de *Watchmen*, los superhéroes "fueron algo que se inventó a fines de la década de 1930 para los niños y son perfectamente buenos como entretenimiento para niños. Pero si intentas hacerlos para el mundo de los adultos, creo que se vuelven algo grotesco" (Moore, 2020). Los comentarios de Alan Moore, aunque los aceptamos para los propósitos de este ensayo, pueden ser bastante despectivos, pero para darle algo de sentido a lo que dice hay que ponernos más en contexto respecto a lo que se hace hoy en día con los personajes de las historietas en el cine, principalmente en las películas de Marvel y DC.

En *Batman v Superman: El Origen de la Justicia* (2016) hay una escena de cerca de cinco minutos en la que Batman, quien es el protagonista de la historia, persigue un convoy que transporta un paquete para un personaje antagonista. Batman dispara un transmisor al vehículo que transporta la carga usando un arma larga y luego procede a perseguir hostilmente el convoy usando el batimóvil, que en este caso es un vehículo blindado personalizado, con el que dispara, atropella, aplasta y ejecuta extrajudicialmente a los criminales sin una razón clara para hacerlo y sin que la película cuestione ese uso excesivo

de la violencia; todo acompañado de un gran despliegue de efectos por computadora, explosiones y cámaras lentas. Finalmente, Superman termina por cerrar la escena amenazando con usar la violencia sin que ninguno de los personajes intente realmente dialogarlo. Esto ejemplifica cómo un personaje como Batman se vuelve excesivamente violento, carente de compasión y moralmente cuestionable, en una cinta que gira en torno al enfrentamiento a muerte de dos superhéroes.

Tomemos también de ejemplo una película sobre un supervillano. En el 2019, Joaquin Phoenix protagonizó la película en solitario de *El Joker*. En este filme el protagonista, Arthur Fleck, es un paciente psiquiátrico que se disocia de la realidad, se confunde, culpa a los demás por su sufrimiento, ejecuta a una persona en televisión en vivo, y termina siendo una influencia política poderosa para la sociedad en la que vive, desatando una ola de motines que lo abanderan a pesar de ser un sociópata y asesino en serie. Este ejemplo nos muestra el uso de villanos inmorales como protagonistas y héroes de una historia sangrienta.

Otro ejemplo está en la serie *Falcon y el Soldado del Invierno*. Esta serie de Marvel, emitida en el año 2021, es la historia de dos superhéroes que, actuando como agentes independientes apoyados por el Estado americano, luchan contra un grupo terrorista en el extranjero. Este grupo de insurgentes tiene la capacidad de aumentar su fuerza física notablemente por lo que llega a ser una seria amenaza para el gobierno que quiere aplicar políticas bastante polémicas que pondrían a muchas personas en una posición vulnerable, y esta sería la razón, o la excusa, del actuar violento de los rebeldes. La situación se resuelve cuando, luego de rescatar a algunos políticos, el superhéroe llamado Falcon procede a darles un regaño a todos en televisión nacional, no solo resolviendo el problema con sus habilidades sino también con su influencia, haciendo que el gobierno dé marcha atrás a la iniciativa. Esta serie sirve como un claro ejemplo de la búsqueda de soluciones simplistas o mesiánicas a las complejidades de la política del mundo real.

Cada una de estas historias, a su modo, contextualiza las palabras del escritor Alan Moore. En estas tres obras podemos ver cómo los personajes de las historietas pasan de luchar contra villanos poderosos a asesinar personas sin poderes y sin realmente estar defendiendo a nadie en el proceso, a ser parte de conflictos políticos y sociales violentos, y también a regañar figuras del gobierno en televisión para decirle a los políticos, y, a la sociedad, qué es lo que deberían hacer. Los personajes infantiles, al ser cargados narrativamente con elementos como la violencia, la neurosis y la política, en la búsqueda de contar una historia para un público adulto, se convierten en algo grotesco.

En representaciones como las anteriormente mencionadas, aun siendo algunas aclama-

das por la crítica, podemos observar señales de una tendencia a la infantilización del público adulto al que se le entrega personajes de su niñez adaptados a temas más oscuros, con la capacidad para resolver problemas con el uso de la fuerza. Son parte de una fantasía de poder; son “una negación de la realidad y una necesidad de soluciones simplistas y sensacionales” (Moore, 2020).

La infantilización, no está de más aclararlo, se puede entender como un fenómeno en el que los adultos buscan constantemente refugiarse en productos culturales que son esencialmente para niños como una forma de escapar a la realidad de ser adultos, es decir, no son los personajes los que se infantilizan, estos ya son para niños desde su origen, sino que son los adultos los que, al recurrir a los tropos y personajes de sus infancias, logran trastornar el medio y adaptarlo a sus expectativas y necesidades; que son más maduras, políticas y violentas que las de un niño (Roda, 2022).

Este tipo de tratamientos ya se había visto antes de la llegada del cine y sus reelaboraciones pirotécnicas. Las historias fueron decantándose hacia un tono más oscuro y adulto desde las mismas historietas, con elementos como la ambigüedad moral, el sufrimiento y la vulnerabilidad de los héroes. Por años los mundos creados para inspirar a los niños se fueron especializando junto con la lectura obstinada de los coleccionistas y el surgimiento de la crítica en los clubes y revistas. Nada de esto sorprende ya ahora, pero con esta tendencia los personajes neuróticos se hicieron parte del universo de los superhéroes acompañados de una mayor carga adulta (De Santis, 2004: 79, 29, 85).

Con el transcurso del tiempo, los villanos, más vistosos, más creativos a la hora de actuar, se hicieron dueños de la aventura. Entonces los superhéroes se apropiaron de los rasgos de sus enemigos: la oscuridad, la renuncia a la piedad, el cinismo, la venganza. Todavía sobrevive la idea del Bien, pero sólo bajo los disfraces inventados por el Mal (De Santis, 2004: 87).

En una entrevista para *The Guardian* el mismo Moore cuenta cómo “(...) a alguien se le ocurrió el término novela gráfica. Estos lectores se aferraron a él; simplemente estaban interesados en una forma que pudiera validar su amor continuo por *Green Lantern* o *Spider-Man* sin parecer de alguna manera emocionalmente subnormal” (2013). De este modo Moore atribuye la creación de un nuevo género discursivo a lo que él considera una forma de aferrarse a un gusto por los personajes de historieta.

Dave Gibbons, quien dibujó *Watchmen* (1986) junto a Alan Moore, y fuera irónicamente pionero del tratamiento actual de este género, cuenta como quizá él y Alan Moore se arrepienten de “sentar cátedra en aquel momento”. Gibbons dice: “Todo el mundo quería hacer historias serias y oscuras tras el éxito de *Watchmen*. No pretendíamos eso. Había

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

partes oscuras, pero las pedía la historia. No queríamos decir que el cómic tuviera que evolucionar hacia un tono más adulto, serio y oscuro en todos sus campos" (2018).

Respecto a *Watchmen*, esta es una de las primeras de las historias gráficas en narrar sobre superhéroes sombríos. Tuvo su transposición al cine en el 2009 con el mando de Zack Snyder, quien fuera el mismo director años después de *Batman v Superman* (2016). Al hablar sobre este director, Dave Gibbons reflexiona:

Hay héroes que deben ser brillantes, que emanan luz, como Superman o el Capitán Marvel, (...) que personalmente me gusta mucho. Estos personajes no tienen por qué ser representados de manera oscura. Zack Snyder es un gran director e hizo un gran trabajo de adaptación con *Watchmen*. Oscureciendo la película de manera visual le otorgó un tono que encajaba muy bien con la historia. Personalmente me siento muy cómodo con su visión. Pero no creo que fuera el apropiado para el mundo de Superman en su filme *El Hombre de Acero*. No estoy de acuerdo con que le diera también ese tono oscuro. Superman debe transmitir otros sentimientos. (...) Superman es sonriente, brillante, optimista. Y proyecta tranquilidad. Hay que ensalzar su figura, necesita brillar al aparecer en pantalla (2018).

La biblioteca actual del cine de superhéroes hereda en gran medida los mismos elementos que mencionamos antes, pero al realizar reinterpretaciones más serias y oscuras de personajes conocidos para la gran pantalla surgen las objeciones. Y aquí es cuando necesariamente nos preguntamos por qué sucede esto.

Es verdad que a la par con las historias principales en los comics ya se publicaban en el mismo medio historias que exploraban situaciones más oscuras; el propio *Watchmen* es un ejemplo de esto, pero también podríamos nombrar a otros como *Miracleman*, un personaje llevado también por Alan Moore en 1982 que habla sobre el peligro de que un héroe poderoso se vuelva contra la humanidad. Y también en otros comics con historias alternativas hay personajes como *Overman* y *Superman hijo rojo* que revisan el tropo de un Superman malvado en una versión nazi y comunista respectivamente. Estas historias no suceden en la línea principal de estos personajes, sino que son más bien excepciones a la norma que se desarrollan en universos alternativos, o completamente nuevos, creados con la intención de explorar estos proyectos de reinterpretación; cambiando algunos elementos mientras se mantiene el núcleo esencial del personaje (De Santis, 2004: 79). En el cine, sin embargo, la acogida del tono sombrío y la violencia aparece en las reelaboraciones de su universo principal; desplazándolos, de este modo, a ser un producto para un público maduro sin tener que recurrir a una historia alternativa.

Recordando la secuencia mencionada en *Batman vs. Superman*, en la que Batman realiza varios ataques mortales, podemos decir que las obras de Zack Snyder se sitúan en

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

un mundo en el que los personajes viven por y para ser violentos. A veces este tono oscuro logra funcionar en sus películas gracias a que sus historias y personajes así lo permiten. Por ejemplo, en el caso de *Watchmen*, Alan Moore explora y cuestiona de antemano las razones de la violencia como una parte importante para el desarrollo de la trama que se quiere contar. Pero luego, en el Universo Cinematográfico de DC, Zack Snyder permite que Superman, originalmente un personaje resplandeciente y bondadoso, se convierta en un ente sombrío y amenazante.

Esto es algo que vemos también en los elementos que componen la imagen. Si se observa con atención el cómic de Frank Miller, *Batman: The Dark Knight Returns* (1986), en el que se basa parte del argumento de *Batman vs. Superman*, a pesar de ser una historia alternativa cargada de violencia y política, nos encontramos con un Superman bastante reconocible con dibujos que lo hacen ver brillante, cálido y colorido, mirando a la distancia (Figura 1). Esta representación del personaje es la que nos ayuda a describirlo como el ser noble del que hablaba Dave Gibbons. Mientras que en la versión de Zack Snyder (Figura 2) nos encontramos a un Superman más amenazante, frío y tenso, con colores tan apagados que el azul de su traje se vuelve indistinguible del negro.



Figura 1: en *Batman: The Dark Knight Returns*. Nota. Tomado de *Batman: The Dark Knight Returns*, Frank Miller, 1986, DC Comics.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404



Figura 2: Superman de Zack Snyder. Nota. Tomado de *Batman vs. Superman: Dawn of Justice*, Zack Snyder, 2016, Warner Bros. Pictures.

Y, junto a esto, los diálogos se distancian también en la simpatía que proyectan. En el cómic, Frank Miller nos demuestra cómo estos superhéroes se respetan en la forma en que los personajes se expresan, aunque terminen obligados a enfrentarse. Superman muestra reiteradamente compasión y continúa intentando negociar con su amigo a pesar de que la vía del diálogo ha sido agotada en ese punto. Añadiendo elementos narrativos que matizan el conflicto y que están ausentes en la reelaboración al cine.

Recapitemos, entonces, los fenómenos que hasta ahora hemos descrito. Por un lado, en el plano de la historieta ocurre la aparición de un contenido más orientado al público adulto mientras que en el plano del cine, durante el traslado de los superhéroes de las historietas al celuloide, vemos un recrudecimiento de la violencia visual que atraviesa todo el universo que estos personajes comparten. De este modo podemos decir tanto que el cine sigue una tendencia que comparte con los cómics, como que el cine podría hacer más violentas a las historias que tienen el potencial de serlo. ¿Existe entonces un factor en el cine que lo haga ser inherentemente un medio más abocado a la violencia? Para Juan Orellana (2007: 96, 97) el gusto por las formas de la violencia en el cine aparece por una mentalidad creada a partir de la desesperante desaparición de la identidad de un "yo" cultural satisfactorio. El hombre se desconoce a sí mismo y de este modo la visceralidad del instinto, que es algo más sencillo de procesar, se vuelve lo más cómodo de seguir. A su vez existe una aceptación por el carácter impersonal de las obras, trasladando cualquier

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

cuestión moral y conflicto a un plano "artificial"; se desligan de la responsabilidad de la violencia real y se convierten en un acto exclusivamente estético. Además, añade:

Hay héroes que deben ser brillantes, que emanan luz, como Superman o el Capitán Marvel, (...) que personalmente me gusta mucho. Estos personajes no tienen por qué ser representados de manera oscura. Zack Snyder es un gran director e hizo un gran trabajo de adaptación con *Watchmen*. Oscureciendo la película de manera visual le otorgó un tono que encajaba muy bien con la historia. Personalmente me siento muy cómodo con su visión. Pero no creo que fuera el apropiado para el mundo de Superman en su filme *El Hombre de Acero*. No estoy de acuerdo con que le diera también ese tono oscuro. Superman debe transmitir otros sentimientos. (...) Superman es sonriente, brillante, optimista. Y proyecta tranquilidad. Hay que ensalzar su figura, necesita brillar al aparecer en pantalla (2018).

Esto es lo que entonces nos da razones para señalar, con amplias sospechas, que la reinterpretación de estos personajes por parte de directores como Zack Snyder conlleva un paso más allá en la perversión del superhéroe al ser un medio con una evidente tendencia a la violencia.

Por su parte, el éxito del enfoque oscuro de *Watchmen*, que sentó un precedente en las historietas, también sentó un precedente en el cine, entregando más y más superhéroes para el público adulto. Ello no desmerita la calidad que puedan tener las obras de este género. Por separado cada una se puede apreciar y criticar por su propio valor, pero sí es verdad que esta tendencia de infantilizar al público ha logrado convertir muchas veces a personajes originalmente para niños en abominaciones violentas carentes de un trasfondo crítico, solo para complacer al espectador que busca escapar de su realidad y cambiarla por una fantasía de poder nostálgica. Alan Moore comenta al respecto lo siguiente:

Me parece que una parte significativa del público, habiendo renunciado a intentar comprender la realidad en la que realmente viven, ha razonado en cambio que al menos podrían ser capaces de comprender los decadentes, sin sentido, pero al menos limitados, 'universos' presentados por DC o Marvel Comics. También observaría que es, potencialmente, culturalmente catastrófico tener la efímera de un siglo anterior allanando posesivamente el escenario cultural y negándose a permitir que esta era sin precedentes desarrolle una cultura propia, relevante y suficiente para su época (Moore, 2020).

Esta hegemonía de los productos culturales del pasado merece, por supuesto, una contestación pertinente. Quizás sea la propia saturación del medio la que eventualmente logre su caída, aún es pronto para saberlo, pero ya existen obras, como *Kick-Ass* (2010), *The Boys* (2019) e *Invencible* (2021), que deconstruyen a los superhéroes y cuestionan su

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

posición en nuestra cultura. Dan un giro al supuesto realismo de las películas de superhéroes taquilleras y lo recrudescen, mostrando los desafíos que representan la existencia de seres como estos. Los superhéroes son mostrados como abominaciones, como una seria amenaza incompatible con nuestra realidad política y social, y ya no como una poderosa solución a todos nuestros problemas.

Estas obras no son contestaciones perfectas, sino una señal de fatiga en el género. Son parte de las cuatro transformaciones propuestas por John G. Cawelti luego de que un género logra establecerse y requiere nuevas formas de reinventarse. Estas cuatro transformaciones son la parodia, la desmitologización, la nostalgia y la reivindicación del mito (Cawelti, 1979: 295). Como ejemplo de desmitologización tenemos el cómo ahora los superhéroes pueden ser mostrados como seres corruptos, egoístas y supremacistas, como en *The Boys*. En *Kick-Ass* puedes simular ser un héroe, pero lo más probable es que te den una paliza que te deje medio muerto en vez de salvar el día como lo harías en la fantasía de ser un superhéroe enmascarado como Batman; sin embargo, también es un ejemplo de una reivindicación del mito cuando al final el héroe logra reafirmar, al menos en parte, los valores heroicos que había cuestionado.

Las representaciones que deconstruyen al superhéroe se pueden pensar como la experiencia más cercana a superar el tropo de ese superhéroe que es parte del gobierno, que influye en política, que da soluciones simplistas a conflictos complejos de la vida real y que es una aventura cómoda y complaciente además de vacía e infantilizada.

Por otro lado, tenemos también los superhéroes animados para shows infantiles que han tenido un tremendo éxito, como *Teen Titans Go* (2013) y *DC Super Hero Girls* (2019), y reinterpretaciones cinematográficas más enfocadas al cine familiar como *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018) y *LEGO Batman* (2017). Estas reinterpretaciones también se pueden entender como transformaciones paródicas y nostálgicas, pero también recuperan la esencia e intención original de los personajes para satisfacer a los niños antes que a las fantasías de poder de un público adulto. Lo cual implica decir que, aunque el desgaste del género sigue allí, la infantilización y la violencia son características que sí son posible evitar en las reelaboraciones fílmicas.

Para concluir, si los autores de *Watchmen* tienen razón, es claro que los productos culturales populares de una sociedad pueden decir mucho sobre ella. La infantilización sería una muestra de una sociedad que busca refugiarse de su realidad en una ficción cómoda y nostálgica, dando lugar a implicaciones morales sobre las cuales vale la pena reflexionar. En lo formal también podemos decir que la traducción de las historias de un medio a otro no significa un salto meramente de forma. Cada nuevo realizador cinemato-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

gráfico es responsable del tratamiento que les da a los personajes en su reelaboración, pudiendo establecer su propio enfoque, y su producción puede verse afectada por las tendencias que acompañan al medio receptor, lo cual influencia al resultado y puede distanciarlo de las intenciones originales de los autores del cómic de donde provienen. Como dijo Alan Moore: "Todos estos personajes han sido robados a sus creadores originales, todos ellos" (2020). Los superhéroes son criaturas del pasado que permanecen en la actualidad probablemente reflejando un problema generacional con el que se retroalimenta. Revisar a qué responde este fenómeno y cómo afecta a su público podría ser relevante a la hora de llevar una relación sana con el género y sus medios, mientras seguimos observando cómo evoluciona, o se desgasta, en los años por venir.

## Referencias

Cawelti, J. G. (1979). "Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films". En B. Keith Grant (Ed.), *Film genre reader IV*: 279-297. University of Texas Press.

De Santis, P. (2004). *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Editorial Paidós SAICF.

Gibbons, D. (22 de julio de 2018). *Dave Gibbons: "Alan Moore y yo nos arrepentimos de sentar cátedra con 'Watchmen'" / Entrevistado por Luigi Benedicto Borges*. Metrópoli, *El Mundo*.

[<https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2018/07/22/5b51d6ea468aeb905d8b45b2.html>]

[Consultado el 10-12-2022].

Jurado, J. (5 de marzo de 2020). *Action Comics #1: el nacimiento del superhéroe*. Smash México. [<https://www.smashmexico.com.mx/dc/action-comics-1-superheroe-inicio-industria-comic>] [Consultado el 10-12-2022].

Martínez Sánchez, S. (2017). *Evolución de los efectos visuales en la historia del cine y su influencia sobre la industria del video musical*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [<https://produccioncientifica.usal.es/documentos/5d1df62e29995204f7663c22?lang=fr>.] [Consultado el 10-12-2022].

Moore, A. (9 de octubre de 2020). *Alan Moore Gives Rare Interview: 'Watchmen' Creator Talks New Project 'The Show', How Superhero Movies Have "Blighted Culture" & Why He*

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

*He Wants Nothing To Do With Comics* / Entrevistado por Tom Grater. Deadline. [<https://deadline.com/2020/10/alan-moore-rare-interview-watchmen-creator-the-show-superhero-movies-blighted-culture-1234594526>] [Consultado el 10-12-2022].

Orellana, J. (2007). "Cine y violencia". *Escuela Abierta. Revista de Investigación Educativa del Centro de Enseñanza Superior Cardenal Spínola CEU*, 10, 91-99. Sevilla: Fundación San Pablo CEU.

Roda Rivera, C. (6 de septiembre de 2022). *La infantilización de la sociedad: el adulto joven que niega su etapa vital. La Mente es Maravillosa*. [<https://lamenteesmaravillosa.com/la-infantilizacion-de-la-sociedad-el-adulto-joven-que-niega-su-etapa-vital>] [Consultado el 10-12-2022].

Volk-Weiss, B. (Director). (15 de noviembre de 2019) TMNT (Temporada 3, Episodio 4) [Episodio de programa de televisión]. En R. M. Henry, C. Henson & B. Volk-Weiss (Productores), *The Toys That Made Us*. Los Angeles: The Nacelle Company.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## TRADUCCIONES

---

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Você vê?

No alto dessa escarpa há conchas,  
restos de sal nas brechas,  
asteróides marinhos.

Um canto não se forja  
como uma rocha incandescente  
que se dobra sobre si mesma,  
sem artifícios.  
Uma sílaba não guarda em si  
sedimentos de mares extintos.  
Que águas filtra, por exemplo,  
a palavra chulun?

Vê o enorme arco de pedra  
que se vergou sob o peso do basalto?  
Sedimentos de marés inumeráveis  
estão na origem desses afloramentos  
de arenitos castanho-avermelhados.

A palavra mais leve  
não se pulveriza em arenitos arcaicos.  
Nem se arvora em caçadora,  
sempre de lança em riste  
para arpoar argila  
em margens férteis de formas.  
Tente marcar com uma lasca  
de giz, de creta, de greda - ou barro branco -  
o caminho de retorno de um labirinto  
que nunca para de mudar seu traçado.

Não vê o roteiro dos rios  
correndo para o oeste?  
O sol sombrio arborescendo avessos  
no burburinho dos arroios?

Por acaso a palavra llaillai  
guarda o murmúrio dos rios em treliça  
que correm em desfiladeiros, sobre lajeados?

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Vê esses relevos onde afloram  
 escarpas e veios pétreos?  
 Grão por grão, de areia,  
 pólen, poeira ou matéria fóssil,  
 surgiram sobre deltas criados  
 pelo acervo de muitos rios entrelaçados.

Ouve o vento nas fendas,  
 entre as falhas da furna?

—  
 ¿Lo ves?  
 En lo alto de esta escarpa hay conchas,  
 restos de sal en las grietas,  
 asteroides marinos.

Un canto no se forja  
 como una roca incandescente  
 que se dobla sobre sí misma,  
 sin artificios.  
 Una sílaba no guarda en sí  
 sedimentos de mares extintos.  
 ¿Qué aguas filtra, por ejemplo,  
 la palabra chulun?

¿Ves el enorme arco de piedra  
 que se encorvó bajo el peso del basalto?  
 Sedimentos de mareas innumerables  
 están en el origen de estos farallones  
 de areniscas castaño-enrojecidas.

La palabra más leve  
 no se pulveriza en areniscas arcaicas.  
 Ni se enarbola cazadora,  
 siempre de lanza en ristre  
 para arponear la arcilla  
 en márgenes fértiles de formas.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

*Intenta marcar con una astilla  
 de tiza, de creta, de greda -o barro blanco-  
 el camino de retorno de un laberinto  
 que nunca deja de cambiar su trazado.*

*¿No ves el derrotero de los ríos  
 corriendo hacia el oeste,  
 el sol sombrío arboreciendo  
 reveses en el runrún de los arroyos?*

*¿Acaso la palabra llayllay  
 guarda el murmullo de los ríos trenzados  
 que corren en desfiladeros, sobre pedruscos?  
 ¿Ves esos relevos donde afloran  
 laderas y vetas pétreas?  
 Grano por grano, de arena,  
 polen, polverío o materia fósil,  
 surgieron sobre deltas creados  
 por el acervo de muchos ríos entrelazados.*

*¿Oyes el viento en las fisuras,  
 entre las grietas de la gruta?*

---

Josely Vianna Baptista (Curitiba, 1957). Es poeta y traductora de literatura hispanoamericana y amerindia, autora de *Ar* (1991), *Corpografía* (1992), *Os poros flóridos* (2002), *Terra sem mal* (2005), *Sol sobre nuvens* (2007), *Roça barroca* (2011) y *Fábula: na tela rútila das pálpebras* (2021), entre otros. Tiene libros publicados en México, Suecia, Argentina, Perú y Estados Unidos. Su trabajo está representado en *The Oxford Book of Latin American Poetry*. Tradujo el *Popol Vuh* maya-quiché y los cantos mbyá-guaraní del *Ayvu Rapyta*, y autores como Roa Bastos, Lezama Lima, Borges, Onetti, Arguedas, Cortázar y Cabrera Infante, entre otros, con más de una centena de títulos publicados. Los poemas aquí contenidos son un fragmento de *Nada está fora do lugar. Poema arborescente* (2017).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 Nº 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## E O BRASIL NÃO CALA

Nessa boca escancarada  
 Se escondem escárnio e dor  
 Estrangulados no suor.  
 Por essa boca escarnada,  
 Praguejada de cunhãs,  
 Voam mitos, longos sonhos,  
 Estarrece as manhãs.  
 Procurando as palavras,  
 Espreme, do silêncio aflito,  
 Roucos raios coloridos.  
 Tão mistério estranho traz  
 A cabocla que pergunta  
 Num olhar que até censura  
 E escapa à sensatez  
 E teu riso contagiante  
 Na ruga do pé do olho  
 Explode uma alegria escondida  
 Em tua terra voraz  
 Cabocla rubro-brasileira  
 Berra teu batuque brejeiro  
 Berra tua terra fogueteira  
 Berra com tua gente inteira  
 O brilha de um tempo verdadeiro.

## Y BRASIL NO SE CALLA

*En esta boca explayada  
 Se esconden escarnio y dolor  
 Estrangulados en sudor.  
 Por esta boca explayada,  
 Maldecidas y amazonas,  
 Vuelan mitos, largos sueños,  
 Espanta las mañanas.  
 Buscando las palabras,  
 Exprime, del silencio aflicto,  
 Roncos rayos coloridos.  
 Tanto misterio extraño trae  
 La cabocla que pregunta  
 En un mirar que hasta censura  
 Y escapa a la sensatez  
 Y tu risa que contagia  
 En las arrugas del inicio del ojo  
 Explota una alegría escondida  
 En tu tierra voraz  
 Zamba rubro-brasileña  
 Brama tu tambor tunante  
 Brama tu tierra de cohetes  
 Brama con tu gente entera  
 Y brilla un tiempo verdadero.*

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

### OS GUARDIÕES ESPREITAM

Eu oro  
 Tu vibra  
 Ele realiza  
 Nós aceitamos  
 Vós curais  
 Eles te aguardam!  
 E o chocalho toca...  
 E continua a tocar...  
 E bate, e bate, e bate...  
 Nas mãos das senhoras  
 Que vão te curar.

### LOS GUARDIANES OBSERVAN

Yo oro  
 Tú vibra  
 Él realiza  
 Nosotros aceptamos  
 Vosotros curáis  
 ¡Ellos te esperan!  
 Y suena la maraca...  
 Y continúa sonando...  
 Y bate, y bate, y bate...  
 En las manos de las señoras  
 Que te van a curar.

---

Eliane Potiguara (Río de Janeiro, 1950). Es considerada la primera escritora indígena del Brasil. Recibió en diciembre de 2021 el título de doctora "honoris causa" del Consejo Universitario (Consuni), órgano máximo de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ). Es escritora, poeta, activista, profesora, emprendedora social de origen étnico potiguara de sus abuelos, migrantes nordestinos. Es formada en Letras y Educación por la UFRJ. Los poemas aquí contenidos pertenecen a su libro *O vento espalha minha voz originária* (2023).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## ODE À FEBRE

80% dos poetas são psicóticos, 80,5% dos romancistas são depressivos, 87,5% dos dramaturgos têm problemas emocionais, diz a pesquisa. A poesia é o vômito do corpo ou sua instável disciplina? Baudelaire passou a vida entalado sob a tampa do tédio. O alívio do depressivo era "convalescência", num dia claro, atrás dos vidros de um café. Convalescente é aquele que experimenta um novo interesse pela vida. Pessoa, ou quem quer que olhasse por seus olhos, via a rua da mansarda de um restaurante ensebado e imaginava-lhe paixões coradas, alheias, animais. A incalculável sinceridade só foi possível graças à ruminacão lenta do desejo, à febre cultivada. Do ponto de vista da doença, a química do medicamento é a literalização forçada dos sentidos, assim como a química do ópio é sua metaforização induzida. Como pode a poesia ter alguma razão? Para o que há de inviolável no bom senso e indiscutível na medicina, não há remédio. Apenas poesia. Infecção, inflação, crescimento defectivo. A incurável febre do real denuncia a mística da saúde a todo custo. Do ponto de vista da doença, o desafio é a vida. Encontrar vitalidade no desejo. Sentir a pele arrepiar-se ao contato com a morte. Fazer obra da evidência de seu esquecimento.

## ODA A LA FIEBRE

80% de los poetas son psicóticos, 80% de los novelistas son depresivos, 87% de los dramaturgos tienen problemas emocionales, dice investigación. ¿La poesía es el vómito del cuerpo o su inestable disciplina? Baudelaire pasó la vida, atorado, bajo el tapón del tedio. El alivio del depresivo era la "convalecencia", en un día claro, atrás de los vidrios de un café. Convaleciente es aquel que experimenta un nuevo interés por la vida. Pessoa, o quien quiera que mirase por sus ojos, veía la calle de la buhardilla de un restaurante grasiento y le imaginaba enrojeadas pasiones, salvajes, ajenas. La incalculable sinceridad solo fue posible gracias a la rumiación lenta del deseo, a la fiebre cultivada. Del punto de vista de la enfermedad, la química del medicamento es la literalidad forzada de los sentidos, así como la química del opio es su metáfora inducida. ¿Cómo puede la poesía tener alguna razón? Para lo que hay de inviolable en el sentido común e indiscutible de la medicina, no hay remedio. Apenas poesía. Infección, inflamación, crecimiento defectuoso. La incurable fiebre de lo real denuncia la mística de la salud a todo costo. Del punto de vista de la enfermedad, el desafío es la vida. Encontrar vitalidad en el deseo. Sentir la piel erizarse al contacto con la muerte. Hacer obra de la evidencia de su olvido.

## GALO

Como não dizer? Selvagem, quase mudo, e já uma compulsão órfica o denuncia. Como dar forma àquilo que rabisca? Convertido em bicho, cisca, com os olhos fundos no chão, nervoso, interessado pelo resto, fosco, pelo precioso corisco. O que se promete na voz projetada por sulcos de ronco? A matéria sonhada mais tarde se devolve em ondas de vômito. Triste não se diria, nem compulsivo. A atenção dividida, um olho, depois o outro, alternadamente se divisa. Os olhos arredondam-se em círculos concêntricos. O pescoço progride, por solavancos, teatro involuntário da serpente. Não é bicho de mato, nem bicho de monte. É cria de terreiro que de repente irrompe, estranho, dentro de casa, e espia. Caminha como cria de si mesmo. Inflama-se, branco, amarelo, violeta, enfundado como o raiar do dia. E quando volta a si, é o bicho? Em seguida, nada, a ciscar, ou o resto apenas, penas. Como quem procurou saber-se em círculo, uróboro, anda, e só encontra indícios. Se restaram-lhe penas no bico, é que gira ainda, revoluto, circunscrito. Do sossego ou da procura, apenas o resto fica. Inútil, malhado, carijó, perseguindo o risco de um outro. Não se tece sozinho uma manhã. Mas difícil é o dia em que estaremos juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é outro. O bicho é grito de um outro. O cantar já distante, mal chega, se desfia. É madrugada e a cidade cose seu tecido translúcido. Sozinho e vários, ele desvaria. Liberdade é isso? Pela terceira vez se cala. Como não dizer? Isso, ele engole o dia. E finalmente se converte em crista, apenas, uma flor de ornamento.

## GALLO

¿Cómo no decirlo? Salvaje, casi mudo, y ya una compulsión órfica lo denuncia. ¿Cómo darle forma a aquello que garabatea? Convertido en animal, pellizca, con los ojos hundidos en el suelo, frenético, interesado en el resto, fresco, por el precioso centelleo. ¿Qué promete en su voz proyectada por surcos de ronco? La materia soñada más tarde se devuelve en ondas de vómito. Triste no se diría, ni compulsivo. La atención dividida, un ojo, después otro, alternadamente se divisa. Los ojos ondeándose en círculos concéntricos. El pescuezo avanza, a sacudones, teatro involuntario de la serpiente. No es de montaña ni del monte; es cría de un terreno que de repente irrumpe, extraño, dentro de casa, y espía. Camina como cría de sí. Y se infla, blanco, amarillo, violeta, inflado al rayar el día. Y cuando vuelve a sus cabales, ¿es el animal? En seguida, nada, pellizcar, o el resto apenas, plumas. Como quien buscó saberse en círculo, uróboro, anda, y solo encuentra indicios. Si le restaran plumas en el pico, giraría aún, revuelto, circunscrito. Del sosiego o de la búsqueda, solo queda el resto. Inútil, pinto, manchado, persiguiendo el resto de otro. No se teje solitario una mañana. Pero difícil es el día en que estaremos juntos. ¿Cómo convertirse en animal del otro? El animal del otro es un grito. El grito del animal es otro. El animal es el grito de otro. El cantar ya distante, que apenas llega, se deshila. Es la madrugada y la ciudad las que cosen su tejido translúcido. Solitario y variopinto, se desvaría. ¿Esto es libertad? Por la tercera vez se calla. ¿Cómo no decirlo? Eso, finalmente se traga el día. Y finalmente se convierte en una cresta, solo una flor de ornamento.

---

Marcos Siscar (Borborema, 1964). Poeta, traductor y ensayista. Profesor de la Universidad Estatal de Campinas. Entre sus libros se destacan: *O roubo do silêncio* (2006), *Interior via satélite* (2010), *Manual de flutuação para amadores* (2015), *Isto não é um documentário* (2019), *Poesia e crise* (2010, finalista del premio Jabuti) y *De volta ao fim* (2016, vencedor del premio Jabuti). Tradujo a Tristan Corbière, Félix Fénéon, Jacques Roubaud, Michel Deguy y Samuel Beckett, entre otros. Los poemas contenidos aquí pertenecen a *O roubo do silêncio* (2004).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

5.

Talvez interesse depois dos ciclos  
construir encruzilhadas com plantas aéreas  
esse é o motivo do querer  
a partir do inverso de uma pétala, leia-se:

a posologia, quando descubro que não fala  
sobre a minha partida: uma claraboia aberta  
nela, os peitos de criaturas subterrâneas estão à mostra  
jorrando líquido pelas tetas das fêmeas  
uma cicatriz na folha  
corte lácteo e branco

a imperfeição do remédio  
de efeito sublingual:  
ou o mecanismo de defesa imaturo  
que se deixa levar pelas mãos  
e nelas remenda-se  
sendo fruto suculento  
que não se abre por si quando maduro  
e possui poucas sementes ou só uma  
por aborto.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

5.

Tal vez sea interesante después de los ciclos  
construir encrucijadas con plantas aéreas  
este es el motivo del querer  
a partir de lo inverso de un pétalo, léase:

la posología, cuando descubro que no habla  
sobre mi partida: una claraboya abierta  
en ella, los pechos de criaturas subterráneas están a la  
vista  
chorreando líquido por las tetas de las hembras  
una cicatriz una hoja  
corte lácteo y blanco

la imperfección del remedio  
de efecto sublingual:  
o el mecanismo de defensa inmaduro  
que se deja llevar por las manos  
y en ellas se remienda  
siendo suculento fruto  
que no se abre por sí mismo cuando se está maduro  
y posee pocas semillas o solo una  
por aborto.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

11.

É preciso mastigar a folha  
sentir o ranger da planta  
no epicentro da língua  
sugar a saliva  
desidratar a gengiva.

É preciso engolir a folha  
saborear o seu sangue  
amargo  
ocre de ferrugem  
e hemoglobina.

É preciso secar a boca  
com as folhas mortas  
de árvores derrubadas  
como os olhos dos animais feridos  
que respiram lentamente  
abatidos  
em posição de adeus.

É preciso tragar a argila  
o resultado da folha mastigada  
junto com a saliva  
o óxido hidratado  
em massa adstringente

É preciso digerir a folha  
e depois  
ir, embora.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

11.

Es necesario masticar la hoja  
sentir el rechinar de la planta  
en el epicentro de la lengua  
chupar la saliva  
deshidratarse la encía.

Es necesario tragarse la hoja  
saborear su sangre  
amargo  
ocre de herrumbre  
y hemoglobina.

Es necesario secarse la boca  
con las hojas muertas  
de los árboles derrumbados  
como los ojos de los animales heridos  
que respiran lentamente  
abatidos  
en posición  
de adiós.

Es necesario tragarse la arcilla  
el resultado de la hoja masticada  
en conjunto con la saliva  
el óxido hidratado  
en una masa astringente.

Es necesario digerir la hoja  
y después ir, aunque.

---

Livia Lemos Duarte (Niterói, 1981). Es poeta y profesora. Es graduada en Letras y tiene estudios de maestría en Ciencia de la Literatura y en Filología Hispánica. Es autora de los libros de poesía *Ir, embora* (2023) y *Anfíbios* (2021). Los poemas contenidos aquí pertenecen a *Ir, embora* (2023).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Nº 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## E SE ME AMPUTASSEM A LÍNGUA

*para Fábio Aristimunho Vargas*

e se me amputassem a língua, não  
esta – este músculo que trago na  
boca a se debater salivado  
entre dentes e palato, bandeirola  
solta ao vento, serpente semiviva,  
lesma absurda, mãe da algaravia  
–, mas aquela, a que comanda os  
movimentos, a outra, alheia à carne,  
a que segura o vento e lhe extrai  
a melodia, a que dota a serpente  
com a seiva da palavra, a que  
confere à lesma a leveza do pássaro?

perderia a carne, o músculo, a bandeirola,  
a serpente, a lesma, pois ela, a língua, a  
minha língua, continuaria em mim, mas  
e se me amputassem essa língua? Essa, a  
que é filha do meu primeiro choro, essa,  
senhora de mim, a oleira que me separou  
do outro? e se me amputassem a língua,  
se me roubassem o último suspiro em  
minha língua, meu antichoro? como  
morrer, se morto já estaria, amputado  
de minha língua, amputado de mim?

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## ¿Y SI ME AMPUTASEN LA LENGUA

*para Fábio Aristimunho Vargas*

y si me amputasen la lengua, no  
esta – este músculo que traigo en la  
boca a debatirse salivado  
entre dientes y paladar, banderola  
suelta al viento, serpiente semiviva,  
babosa absurda, madre de algarabías  
–, sino aquella, la que comanda los  
movimientos, la otra, ajena a la carne,  
esa que sostiene el viento y extrae  
su melodía, la que dota a la serpiente  
con la savia de la palabra, la que  
otorga a la babosa la levedad del pájaro?

perdería la carne, el músculo, la banderola,  
la serpiente, la babosa, pues ella, la lengua, mi lengua,  
continuaría en mí, pero,  
¿y si me la amputasen, esta lengua,  
hija de mi primer llanto, esta,  
señora de mí, ojera que me separó  
del otro?, ¿y si me amputasen la lengua,  
si me robasen el último suspiro en mi lengua, mi anti-  
llanto?, ¿cómo morir, si muerto ya estaría, amputado de  
mi lengua, amputado de mí?

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Nº 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## PAULO FERRAZ, AUTOR DE GUAPIRA

para Torquato Neto e Arnaldo Baptista

Todos os poemas  
têm destinatários,  
inclusive quando  
não são dedicados,  
pois eles se escondem  
por trás de uma imagem  
corriqueira entre outras  
raras e atraentes,

na fala enviesada  
de uma personagem  
que não deveria se-  
quer haver entrado  
na história. Os amores,  
amigos, atriz de  
cinema se ocultam  
na pausa da vírgu-

la. Mas o tempo há de a-  
pagar rostos, rastros  
e indícios, meu nome in-  
clusive. Imagino  
numa biblioteca -  
melhor que num sebo  
dedos percorrendo  
lombadas, passando

por Pablo Neruda  
Paul Éluard, Verlaine,  
Paulo Bomfim e antes  
de chegar a Paulo Hen-  
riques, a Leminski ou  
Paulo Mendes Campos,  
acaso, nessa hora,  
pararão em mim?

---

Paulo Ferraz (Rondonópolis, Brasil, 1974). Autor de los libros: *Constatação do óbvio* (1999), *Evidências pedestres* (2007), *De novo nada* (2007) seleccionado con el premio Bravo! Prime de Cultura al mejor libro del año 2007, y *Vícios de imanência* (2019), semifinalista del Premio Océanos 2019. Antologador del libro *Roteiro da poesia brasileira: anos 90*. Traduce a poetas

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## PAULO FERRAZ, AUTOR DE GUAPIRA

para Torquato Neto e Arnaldo Baptista

Todos los poemas  
tienen destinatarios,  
incluso cuando  
no son delicados,  
pues se esconden  
detrás de una imagen  
común entre otras  
raras y atrayentes,

en el habla oblicua  
de un personaje  
que no debería ni  
tan siquiera haber  
entrado a esta his-  
toria. Los amores,  
amigos, actrices de  
cine, se ocultan  
en la pausa de la co-

ma. Pero el tiempo ha  
de pagar los rostros, ras-  
tros e indicios, incluso  
mi nombre. Imagino  
una biblioteca -  
mejor que una libre-  
ría de libros usados  
- los dedos recorriendo  
lomos, pasando

por Pablo Neruda,  
Paul Éluard, Verlaine,  
Paulo Bomfim y antes  
de llegar a Paulo Hen-  
riques, a Leminski o  
a Paulo Mendes Campos,  
¿acaso, en ese momento,  
se detendrán en mí?

---

mexicanos contemporáneos como: Abigail Bohorquez, Jorge Granados, José Javier Villarreal, Luis Aguilar, Luis Armenta Malpica, entre otros. Es licenciado en Derecho e Historia y desde 2019 prepara un doctorado en Teoría literaria y Literatura Comparada por la Universidad de São Paulo. Los poemas contenidos aquí pertenecen a *Vícios de imanência*.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Nº 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## CERTIDÃO DE NASCIMENTO

Nasci no Brasil  
negra saída do útero da noite  
coroadada pela força de Iansã guerreira nagô  
nas mãos a espada de Ogum  
carregando na pele senda ancestral  
trilhada nas forças de Omolu

Com Exu pratiquei a antropofagia da sobrevivência  
mastiguei cultura europeia  
engoli espinhos do racismo científico  
junto com alguns sapos da democracia racial  
e do racismo cordial

Banhei-me sim nas águas de Oxum  
e vi ressaltar o brilho das estrelas na minha pele noite  
regurgitei excessos  
bebi chá das folhas de Jurema da nação Tupinambá

No tropicalismo dos meus versos  
residem as minhas afropalavras  
minhas afroculturas.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## PARTIDA DE NACIMIENTO

Nací en Brasil  
negra salida del útero de la noche  
coronada por la fuerza de Oyá guerrera de Obbá  
en las manos de Oggun  
cargando en la piel la fuerza ancestral  
trillada en la fuerza de Omolú

Con Eshu practiqué la antropofagia del sobrevivir  
mastiqué la cultura europea  
tragué espinas de racismo científico  
junto con algunos sapos de la democracia racial  
y del racismo cordial

Me bañé en las aguas de Oshun,  
y vi resaltar el brillo de las estrellas en mi piel noche  
vomité excesos  
bebí té de hierbas de Jurema de la nación Tupinambá

En el tropicalismo de mis versos  
residen mis afro-palabras  
mis afro-culturas.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Nº 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## SENHORA DOS SÓIS

Sou

chama

lama

magma moldado

endurecido

Sou

naturalidade

vento esfriamento dos tempos

Esquecer

meu rosto

gosto

não posso!

Sangro

em vermelho

em preto

o choro de todos os dias

Esquecer?

Não posso!

Sou

o azul infinito

onde o grito Arroboboi risca um arco-íris

Sóis me guiam

Sou luz

aura da incandescência rubra, negra

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Sou pedra

bruta gema diamante engastada na rocha sólida

Ergui voz, cabeça, espada

A palavra basta ressoou

estourou as paredes divisórias.

--

## SEÑORA DE LOS SOLES

Soy

llama

lama

magma moldeado

endurecido

Soy

naturalidad

viento enfriamiento de los tiempos

Amo

olvidar

mi rostro

¡no debo!

Sangro

de rojo

de negro

el llanto de los días

¿Olvidar?

¡No debo!

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Soy

el azul infinito

donde el grito Arrobooi raya un arcoíris

Soles me guían

Soy luz

aura de la incandescencia carmesí, negra

Soy piedra

Bruta gema diamante engarzado en la roca sólida

Erguí la voz, la cabeza, la espada

La palabra basta resonó

estalló las paredes divisorias.

---

Miriam Alves (São Paulo, 1952). Figura destacada en el panorama de la literatura afro-brasileña, tiene poemas, cuentos y ensayos publicados en los Estados Unidos, Inglaterra y otros países. Es autora de los romances *Bará na trilha do vento* (2015) y *Mareia* (2019), del ensayo *BrasilAfro autorrevelado* (2010). Además de escritora, es asistente social y profesora. Los textos aquí contenidos pertenecen a sus *Poemas reunidos* (2022).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## TROPICÃO

Ardem as palhas da tapera tapuia. Beijo na botija, focinho na cuia. Delator manda mais que presidente: entra pela porta dos fundos, sai pela porta da frente. A carroça se destroça numa curva. Os meninos da imprensa brincavam: quem é o chefe da quadrilha? Não era o Collor, não era o Lula, não era o Dólar, não era Dirceu nem era eu. O chefe não é o que madruga, é o que calcula, o que inventa e paga a lei; o que enraba presidente, senador e justiça, e anuncia seu bife em capa de revista. É dos espertos, não dos lerdos, é dos sagazes. Cai o rei de ouros, cai o rei do pó, cai, não fica nada. O velho mandatário, arregalado, empalado, em sua defesa grita sobre o crime perfeito, vai falar dos trilhos, mas já vendeu os trens. Não serve mais para mordomo, nem para vigiar o carro do patrão; não aguenta até o fim, começa a lhe falhar o rim; não aguenta em pé nem sentado, escasseiam senador e deputado para lhe limpar o rabo; o pobre urubu encapetado não aguenta nem a semana, já tem até quem clama por diretas já.

## TROPICALÓN

Arden las pajas de la choza tapuya. Bemba en la botija, jeta en la totuma. El delator manda más que el presidente: entra por la puerta trasera, sale por la puerta del frente. La carroza se destroza en una curva. Los muchachos de la prensa jugueteaban: ¿quién será ahora el jefe de la pandilla? No era Collor, no era Lula, no era el Dólar, no era Dirceu ni era yo. Mandamás no es quien madruga, es quien calcula, quien inventa y paga la ley; quien culea al presidente, al senador, a la justicia y su bistec en portadas de revista anuncia. Es un entendido, no un lerdo, es el más sagaz. Cae el rey de oros, cae el rey de polvo, cae y nada queda. El viejo mandatario, arreglado, atravesado, en su defensa grita el crimen perfecto; viene a hablar de rieles, pero ya vendió los trenes. No sirve más para mayordomo, ni para vigilar el carro del patrón; no aguanta hasta el final, comienza a fallarle el riñón, no aguanta sentado ni de pie, escasean senador y diputado para limpiarle el rabo; pobre zamuro endiablado, no aguanta una más, y ya hay quien clama por derechas ya.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## CHAMA

Queima ele, senhor,  
o país que sobrou.

O mato, a mata, o matuto, o macaco  
Tudo vai ser dizimado  
Mata a menina na maloca,  
Mata o molambo,  
Mata o menino na escola,  
Mata a matilha de lobos guará  
Mata a mocambo,  
Mata o mulato no metrô  
Mata quanto se move  
Mata o mico e a banana  
Mata na maloca o malungo,  
Arremata o morto no Catumbi  
Mata tudo que se move por aqui.

Queima ele,  
Queima muito, senhor,  
o país que sobrou.  
Queima quanto vive,  
Queima fundo,  
Queima, senhor.

Mata a onça  
O tuiuiú em seu voo  
A garça, a cutia, a moça  
Asfixiada, o seu olhar de horror  
Mata o jacaré, queima o angelim  
Não deixa nada de pé  
Queima, em mim, senhor,  
É o certo,  
Construir o deserto  
Em sete dias,  
para replantar depois  
A obra de Cristo  
cimentado  
sobre a sombra sinistra  
do rastilho do nada que ficou

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Nº 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Soja transgênica  
gado nazista,  
transfóbico  
fazendeiro misógino  
na chalana racista  
do rio do pavor.

Queima ele,  
Queima muito, senhor,  
o país que sobrou.  
Queima quanto vive,  
Queima fundo,  
Queima, senhor.  
Queima meu alento  
Queima meu alívio  
Queima a história  
Queima tudo quanto sou.

Funda sua Igreja de misérias  
Sua igreja de mortos, senhor  
Seu altar todo de cinzas,  
Seu catecismo de iras,  
Seus fiéis de horror.  
Funda a igreja perversa  
Na fazenda de ossos  
Da terra do pau brasil

Frita peixe na chama  
vista seca  
Garganta trinca  
Cabeça lateja  
Nó no peito,  
O mandatário consente  
Queimar meus olhos,  
Para votar consciente,  
De novo,  
Queimar meus dedos,  
Para não dizê-lo,  
Não saber da morte, nem do medo  
Queimar pau, perereca, útero, grelo

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Queimar quanto fulge,  
quanto sangra,  
quanto vive,  
quanto sente.  
Queima, prende, arrebente  
Para que nada se regenere.  
Queima que fazendeiro prometeu a pastor  
mais igreja, quanto mais soja brotasse,  
mata maldita, mata pisada, mata agreste,  
A mata é a moita  
A mata é pouca.  
A mata é nada.  
Mana água de cinza  
Da bica da boca dos ratos.

Queima ele,  
Queima muito, senhor,  
o país que sobrou.  
O pantanal é o forno  
Do seu campo de concentração

Mata meu grito  
Absorto  
Meu horto de martírios  
de horrores que causou.  
Mata de novo  
os cento e trinta mil mortos.  
Mata, genocida,  
quem já morre à míngua.  
Mata, que há muita vida ao redor.

Vem que te queimo,  
Jesus de azulejo,  
Igreja de cheetos,  
Pastor de tergal,  
Fazendeiro organoclorado,  
Que te caço,  
Feito cada onça que você queimou.  
Vem que a gente te mata.

Mata-Macunaíma

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Mata-Muiraquitã  
 Mata-Mãe d'Água  
 Mata-Cunhatã  
 Mata-Maria da Penha  
 Mata-Prenha  
 de Amor  
 Mata-Marielle,  
 Mata-Mais amor  
 Mata Viva  
 Máxima  
 Mata Atlantica,  
 Amazônica,  
 pantaneira,  
 Atávica-Mata  
 Mata-Zumbi  
 Mata-Marighella

- Eu recuso a chama sinistra de quem me incendiou.

[17 setembro 2020]

--

## LLAMA

Quema, señor,  
 al país que sobró.

Al erial, a las matas, al aldeano, al mono;  
 Diézmalo todo;  
 Mata a la niña en la choza,  
 Mata al harapiento,  
 Mata al infante en la escuela,  
 Mata a la manada de lobos guará,  
 Mata al quilombo,  
 Mata al mulato en el metro,  
 Mata todo lo que se mueve,  
 Mata al mico y al bananal,  
 Mata en la choza al malungo,  
 Arremete al muerto en Catumbi;  
 Mata, mata todo lo que se mueve por aquí.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Quema,  
Quémalo en demasía, señor,  
al país que sobró.  
Quema cuanto vive,  
Quémalo abismal,  
Quémalo, señor.

Mata al jaguar,  
Al jabirú en su vuelo,  
A la garza, a la cutia, a la joven  
Asfixiada, en su mirar horrorizada,  
Mata, quema al caimán, acaba con el angelim  
No dejes nada en pie  
Y quémame también a mí;  
Señor, es lo correcto,  
Construir el desierto  
En siete días  
y replantar después  
la Obra de Cristo  
cimentado  
sobre la sombra siniestra  
de la nada de la pólvora que quedó:  
Soya transgénica,  
ganado nazi,  
transfóbico  
hacendado-misógino  
en la balsa racista  
del río del pavor.

Quema,  
Quémalo mucho, señor,  
al país que sobró.  
Quema cuanto vive,  
Quémalo hondo,  
Quémalo, señor.  
Quema mi aliento  
Quema mi alivio  
Quema la historia  
Quema cuanto soy.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Funda tu Iglesia de miserias,  
Tu iglesia de muertos,  
Tu altar de cenizas,  
Tu catecismo de iras,  
Tus horrendos fieles, señor.  
Funda tu iglesia vil  
En la hacienda de huesos  
De tierra del Pau Brasil.

Frita la paz en la llama  
vista seca  
Garganta rasguñada  
Cabeza palpitante  
Nudo en el pecho;  
El mandatario consiente  
los ojos chamuscarme  
Para votar consciente  
de nuevo;  
Quemar mis dedos  
Para nada decir,  
Para nada saber de la muerte  
ni del miedo;  
Quemar huevos, vaginas, úteros, clítoris  
Quemar todo cuanto fulge,  
cuanto sangra,  
cuanto vive,  
cuanto siente.  
Quema, prende, revienta  
Para que nada se regenere.  
Quémalo, que el hacendado  
prometió al pastor más iglesias  
por la soya retoñada;  
mata maldita, mata pisada,  
mata agreste,  
el bosque es una huerta,  
son pocas sus matas,  
sus matas no son nada.  
Mana agua de ceniza  
del desagüe de la boca  
de las ratas.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Quema,  
quémalo entero, señor,  
al país que sobró.  
El pantanal es el horno  
de tu campo de concentración.

Mata absorto  
Mi grito  
Mi huerto de martirios  
por los horrores que causó.  
Mata de nuevo  
los ciento treinta mil muertos.  
Mata, genocida,  
a quien ya muere en la carencia.  
Mata, que hay mucha vida  
alrededor.

Ven que te quemo,  
Jesús de azulejo,  
Iglesia de necios,  
Pastor de tergal,  
Hacendado órgano clorado,  
Ven que te cazo  
hecho cada jaguar  
que ordenaste quemar.

Ven que te vamos a matar

Mata-Macunaíma  
Mata-Muiraquitã  
Mata-Mãe d'Água  
Mata-Cunhatã  
Mata-Maria da Penha  
Mata-Preña  
de Amor  
Mata-Marielle,  
Mata-Más amor  
Mata Viva  
Máxima  
Mata Atlántica,

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Amazónica,  
pantenera,  
Atávica-Mata  
Mata-Zumbi  
Mata-Marighella

–Yo rechazo la llama siniestra del que me incendió.

[17 de septiembre de 2020]

---

Wilson Alves-Bezerra (São Paulo, 1977). Es poeta, traductor, crítico literario y profesor de literatura en Brasil. Tiene libros publicados en Brasil, Colombia, Chile, El Salvador, Inglaterra, Portugal y Uruguay. Es autor de la primera biografía de Horacio Quiroga en Brasil. Tradujo al portugués autores hispanoamericanos como el mismo Quiroga, Luis Gusmán y Alfonsina Storni. Su traducción de *El Peletero*, de Luis Gusmán, quedó finalista en el Premio Jabuti 2010, en la categoría Mejor traducción literaria español-portugués. Fue galardonado con el premio Jabuti en 2016, por su libro *Vertigens* (2015). Es docente de la Universidad Federal de São Carlos, en el área de Literatura Latinoamericana. Los poemas contenidos aquí pertenecen a *O Pau do Brasil* (2019) y *Necromancia Tropical* (2019-2022).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

enredada num líquido viscoso  
uma tartaruga marinha  
apodrecia na areia

em seu dorso  
escorria o óleo  
que matara toda uma geração  
desovada numa depressão equivalente  
ao tamanho de seu corpo

eclode detrás do morro  
a macabra lua minguante  
que ajeita as marés  
para dar fôlego  
ao descarrilamento contínuo  
do homem

o petróleo dos tonéis  
em todo o nordeste brasileiro  
pavimenta

a chance de reprodução das espécies  
marinhas

a chance ínfima  
segue a correnteza  
que teima a migrar por zonas abissais

enredada en un líquido viscoso  
una tortuga marina  
se pudría en la arena

en su dorso  
el aceite se escurría  
que mataste a toda una generación  
engendada en una depresión equivalente  
al tamaño de su cuerpo

sale del casarón detrás del cerro  
la macabra luna menguante  
que ordena las mareas  
para dar fuerza  
al descarrilar continuo  
del hombre

el petróleo de los toneles  
en todo el nordeste brasileño  
asfalta

la posible reproducción de especies marinas

esa ínfima posibilidad  
que sigue a la corriente  
que insiste en migrar por zonas abismales

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

o crepúsculo desflora no horizonte  
indumentárias cobrem a pele  
no bolso um escaravelho  
esmagam com um martelo  
a fome do dia

corporações cromadas por aço  
evaporam pequenas escamas de carvão queimado

a ampulheta embaçada  
pelo vapor das queimadas  
teima em trazer à tona  
areia rala

as matas incendeiam incendeiam  
pelo horror das máquinas

frames por frames transmitem na televisão  
miragem  
andamos sobre os crânios dos bichos  
sem remorso curvam-se a nós  
a camurça das cabras que cobrimos a carcaça  
da nossa linhagem

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

el crepúsculo se desflora frente al horizonte  
ropajes cubren la piel  
en el bolsillo un escarabajo  
aplastan con un martillo  
el hambre del día

corporaciones cromadas de acero  
evaporan pequeñas escamas de carbón quemado

la ampolleta enmudecida  
por el vapor de las quemas  
insiste en traer a la conversa  
la arena fina

las matas se incendian se incendian  
por el horror de las máquinas

partida tras partida son transmitidas por la televisión  
espejismos  
andamos sobre los cráneos de los animales  
sin remordimiento se nos curva  
la gamuza de las cabras que cubrimos con la esquila  
de nuestro linaje

---

Valeska Torres (Río de Janeiro, 1996). Es poeta, escritora, performer y estudiante de Biblioteconomía en la UNIRIO. Es autora del libro *O coice da égua* (2019) y de *Plutônio-239* (2022). Es editora asistente y presentadora del podcast *Garganta*. Ha participado de eventos poéticos internacionales y dado talleres de escritura. Los poemas contenidos aquí pertenecen a su libro *Plutônio-239*.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## UTOPIA DE BARRO

Água, areia  
areia e terra  
lama e liga  
liga-argila”.

As crianças na praia,  
numa praia de rio,  
brincavam na lama.

“Argila em tijolos  
tijolos em pilhas.  
Meninos empilham  
em torres e torres.  
Meninas empilham  
em vozes e vozes”.

Sem projeto ou plano  
empilhando, inventam  
“uma grande torre!”  
Inventando, aspiram:  
“Uma só pra todos!”  
“Uma só, até o céu!”

Era aquilo infância  
da razão que aspira:  
em suas mãos, argila  
em sua voz, Babel.

## UTOPIA DE BARRO

Agua, arena  
arena y tierra  
barro y quilla  
quilla-arcilla”.

Los niños en la playa,  
en la playa de un río,  
jugaban en el barro.

“Arcilla en ladrillos  
ladrillos en pilas.  
Los niños apilan  
en torres y torres.  
Las niñas apilan  
en voces y voces”.

Sin proyecto ni plan  
apilado, inventan  
“¡una gran torre!”  
E inventando, suspiran:  
“¡Una sola para todos!”  
“¡Una sola, hasta el cielo!”

Aquello era infancia  
de razón que aspira:  
en sus manos, arcilla  
en su voz, Babel.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## PALAVRA ESTRANGEIRA

Entre palavras e coisas,  
 há sempre alguma distância:  
 na palavra, a coisa é outra  
 na coisa, a palavra nem é.  
 Mas essa coisa sonora,  
 que a palavra é também,  
 é uma forma de armadilha  
 pra pegar uma outra coisa.

Presa em palavra estrangeira,  
 uma coisa é ainda mais outra  
 menos diversa dela mesma  
 que do meu próprio silêncio.

Mas a palavra estrangeira  
 que tardiamente apreendi  
 em prévia palavra estrangeira  
 torna-se coisa ainda mais diversa  
 prendendo-me assim à primeira.

Coisa apreendida no tempo,  
 toda palavra é armadilha  
 onde eu, ela ou isto  
 (a coisa pensante = X)  
 capturada, captura-se:  
 toda palavra é estrangeira.

## PALABRA EXTRANJERA

Entre las palabras y las cosas,  
 hay siempre una distancia:  
 en la palabra, la cosa es otra,  
 en la cosa, la palabra no es.  
 Pero esa cosa sonora,  
 que la palabra es también,  
 es un tipo de artimaña  
 para adueñarse de otra cosa.

Presa en la palabra extranjera,  
 una cosa es aún más otra  
 menos diversa de sí  
 que mi propio silencio.

Pero la palabra extranjera  
 que tardiamente aprendí  
 en previa palabra extranjera  
 se torna alguna aún más diversa  
 agarrándome así,  
 de buenas a primeras.

Cosa aprendida en el tiempo,  
 toda palabra es artimaña  
 donde yo, ella o esto  
 (la cosa pensante = X)  
 capturada, se captura:  
 toda palabra es extranjera.

---

Patrícia Lavelle (Río de Janeiro, 1971). Es profesora de la PUC-Rio. Hizo doctorado en filosofía en la EHESS de París. En poesía, publicó *Sombras Longas* (2023) y *Bye bye Babel* (2018, mención honorífica en el Premio Ciudad de Belo Horizonte de 2016). Coorganizó *O Nervo do poema. Antologia para Orides Fontela* (2018). Ha contribuido con poemas propios y traducciones de poesía brasileña contemporánea para las revistas francesas *Po&sie* y *Place de La Sorbonne*. Para la revista *Cult*, hizo la curaduría de la columna "Arcas de Babel", reuniendo traducciones de poesía. Es autora de libros de ensayos publicados en Brasil y en Francia. Los poemas contenidos aquí pertenecen a *Bye bye Babel*.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## ELEGIA

em Feira, crescem  
 os poetas olímpicos -  
 aos saltos  
 pelas paisagens  
 da Grécia  
 caçando metáforas e as músicas  
 das esferas  
 esquecidos das feras  
 da Caatinga  
 (que abatem  
 meninos  
 nas esquinas  
 do Campo Limpo) -  
 nomes de ruas  
 nomes de praças  
 nomes  
 esquisitos ditos em sonetos:  
 sonatas, alaúdes, Trácia -  
 a busca sisuda pela Verdade,  
 pela  
 Beleza, pela Ideia - e pelas beiradas  
 calor  
 carestia  
 crack roendo  
 o pão - alimento  
 primeiro do homem -, os templos,  
 jardins,  
 a poesia: já nada  
 disso  
 existe -  
 sois tristes,  
 admiráveis  
 poetas  
 feirenses

## ELEGÍA

en Feira, crecen  
 los poetas olímpicos -  
 saltando  
 por los paisajes  
 de Grecia  
 cazando las metáforas y las canciones  
 de las esferas  
 olvidados por las fieras  
 de la Caatinga<sup>1</sup>  
 (que sacrifican  
 niños  
 en las esquinas  
 del Campo Limpio) -  
 nombres de calles  
 de plazas  
 nombres  
 raros dichos en sonetos:  
 sonatas, laúdes, Tracia-  
 la asidua búsqueda por la Verdad,  
 por la Belleza, por la Idea - y por los  
 bordes  
 del calor  
 la carestía  
 el crack que roe  
 el pan -alimento inicial  
 del hombre-, los templos,  
 jardines,  
 la poesía: ya nada  
 de eso  
 existe-  
 soles tristes,  
 admirables poetas  
 de Feira

<sup>1</sup> Tipo de vegetación y espacio ambiental de la región conocida como el Nordeste del Brasil.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

RUA SEM nenhum

encanto

esgoto

asfalto

cheia

de gente

pequena

descalça

chutando bola

cheia

de gente

grande

banguela

dando risada

cheia

de galos

de briga

cegos

morrendo abandonados

rua sem nenhum

encanto

esgoto

asfalto

rua de meu bairro

CALLE SIN ningún

encanto

cañería

asalto

llena

de gente

pequeña

descalza

pateando

una pelota

llena

de gente

grande

desdentada

carcajeándose

llena

de gallos

de pelea

ciegos

muriendo abandonados

calle sin ningún

encanto

cañería

asfalto

calle de mi barrio

---

Rodrigo Lobo Damasceno (Feira de Santana, 1985). Vive en São Paulo desde 2011. Escribe poemas, cuentos, novelas y ensayos. Ha publicado dos libros de poemas: *Casa do norte* (2020) y *Limalha* (2023). Los poemas aquí contenidos pertenecen a la obra *Casa do norte*.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

minha língua  
uma medusa  
tentacular,  
sua boca  
abre um mundo  
às avessas

traçar o perímetro  
líquido  
e invertebrado  
desse universo

sem paisagem:

só tem meu canto  
sottovoce  
martelando na cabeça

(estrangeira que sou  
diante do espelho)

e todas essas palavras  
falhas  
que tateiam as coisas

- olhos que perderam  
a visão:

tantas línguas  
aguardam  
sob cada língua

mi lengua  
una medusa  
tentacular,  
su boca  
abre un mundo  
a la inversa

trazar el perímetro  
líquido  
e invertebrado  
de ese universo

sin paisaje:

solo tiene mi canto  
sottovoce  
martillando en la cabeza

(extranjera que soy  
delante del espejo)

y todas las palabras  
fallas  
que tantean las cosas

– ojos que perdieron  
la visión:

tantas lenguas  
que esperan  
bajo cada una

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

) ich bin jensch  
 jensch und frau (

uma língua sem chão  
 uma deslíngua

a meia lua dos nómades,  
 sílaba interestrelar  
 astro guia que rasga  
 como lâmina o céu  
 da boca

galáxia de palavras  
 que explodem  
 entre os dentes

) ich bin jensch  
 jensch und frau (

) ich bin jensch  
 jensch und frau (

una lengua sin suelo  
 una deslengua

la media luna de los nómadas,  
 sílaba interestelar  
 astro guía que rasga  
 como lámina el pala  
 dar

galaxia de palabras  
 que explotan  
 entre los dientes

) ich bin jensch  
 jensch und frau (

---

Prisca Agustoni (Suiza, 1975). Poeta, crítica literaria, profesora, traductora, autora de libros infantojuveniles y cuentista, escribe y se autotraduce en italiano, francés y portugués. Su obra ha sido traducida a varios idiomas. Entre sus libros recientes, se destacan: *O mundo mutilado* (2020, finalista del Premio Jabuti); *O gosto amargo dos metais* (2022; Premio BH de Literatura; Premio Oceanos de Poesía); *Verso la ruggine* (Milano, 2022; Premio Svizzero di Letteratura; Finalista del Premio Franco Fortini); *Nilde tirou o retrato no campo de ameixas* (2023). Los poemas contenidos aquí pertenecen a *Pólvora* (2022).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

### OFICINA EMBOSTEADA

quero compor um soneto de bosta  
como poeta algum ousara escrever  
um soneto nascituro, chulo de costa  
a costa, um monte de merda a feder

quero que meu soneto, jogo duro,  
desperte muitos gorfos de prazer  
e, no seu maligno ar de monturo,  
ao mesmo tempo saiba cair e escorrer

esse meu verso fedorento e obscuro  
lêmure de lamúria, é de fazer tremer  
a louça frágil do banheiro escuro

todos o lembrarão: sem futuro!  
cão lambendo o cu, enquanto, maduro,  
opaco enigma, se deixa comover

### TALLER EMBOSCADO

quiero componer un soneto de bosta  
como poeta algún osara escribir  
un soneto nasciturus, repulsivo de costa  
a costa, un montón de mierda por heder

quiero que mi soneto, juego duro,  
despierte muchos vómitos de placer  
y, en su maligno aire de basurero,  
al mismo tiempo sepa caerse y escurrir

este mi verso hediondo y obscuro  
lémur de gemir, es de hacer temblar  
la losa frágil del baño oscuro

todos lo recordarán: ¡sin futuro!  
can que lame su culo, mientras, maduro,  
como opaco enigma, se conmueve

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## SINDICATO DOS MUSGOS

a aurora chega tarde  
 por trémulos sinais de luz  
 (acaso a sina, afago  
 no assombro, úmida e  
 sombria, do que se precisa

no talvez?) - lenta, incandeia (gota de vida que canta à margem, flor rugosa de vértice e despejo) (acaso a sina, mulher febril que habita as ostras, cante a bola, dê a letra, a senha, seria só mais um coração pescado na emboscada?)

a ruína,  
 quase uma arte que arde  
 sem alarde no estômago  
 de um deus covarde  
 (quo vadis?)  
 chamado abandono

vaza do morro do sonho  
 um veludo viscoso  
 de moluscos de luz  
 no musgo cósmico  
 devoram, vorazes,  
 o não dito, o alimento maldito,  
 o urro, o grito, o rito

dos rancos de suas digestões ruidosas  
 nenhum milagre se sustenta

calor insuportável  
 barracão de zinco

## SINDICATO DE LOS MUSGOS

la aurora llega tarde  
 por trémulas señales de luz  
 (¿acaso la señal, caricia  
 en asombro, húmeda y  
 sombría, de lo que se necesita

en el tal vez?) - lenta, encandece (gota de vida que canta al margen, flor rugosa de vértice y desahucio) (¿acaso la señal, mujer febril que habita las ostras, cante la pelota, de a la letra, la clave, sería solo más un corazón pescado en la emboscada?)

la ruina,  
 casi un arte que arde  
 sin alarde en el estómago  
 de un dios cobarde  
 (quo vadis?)  
 llamado abandono

chorrea del cerro del sueño  
 un terciopelo viscoso  
 de moluscos de luz  
 en el musgo cósmico  
 que devoran, voraces,  
 lo no dicho, el alimento maldito,  
 el bramido, el grito, el rito

de los rancos sus digestiones ruidosas  
 ningún milagro se sustenta

calor insoportable  
 rancho de zinc

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

cai a tarde sem alarde

as borboletas  
bebem as lágrimas  
das tartarugas

cae la tarde sin alarde

las mariposas  
beben las lágrimas  
de las tortugas

---

Fabiano Calixto (Garanhuns, 1973). Es poeta, editor y profesor. Vive en la ciudad de São Paulo donde dirige, con la poeta Natália Agra, la editora Corsário-Satã. Es Doctor en Letras por la Universidade de São Paulo (USP). Publicó los libros de poesía: *Algum* (1998), *Fábrica* (2000), *Música possível* (2006), *Sanguínea* (2007), *A canção do vendedor de pipocas* (2013), *Equatorial* (2014), *Nominata morfina* (2014) y *Fliperama* (2020), a este último pertenecen los poemas contenidos aquí.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
Nº 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## POEMA ANTINATURAL

feche os olhos de sua mãe  
ordenou a enfermeira  
complacente e sarcástica  
olhei então para os olhos de minha mãe  
abertos ao nada a boca aberta a morte  
deslizei a mão esquerda das sobancelhas  
aos maldades salientes como os meus  
até aquele momento eu não havia entendido  
ela agonizava eu não havia entendido  
a despeito da angústia da enfermagem  
do susto dos velhinhos  
eu não entendia os dedos roxos  
a pele fria o ar que a custo entrava  
e não saía de seu peito sem mamas

guardo a memória tátil de sua pele fresca e fúnebre  
a leveza dos cílios que a morfina não minguou  
guardo a memória de tudo  
e esse gesto não me permitiu perdoar minha mãe  
da matricida que ela foi  
pois toda mãe é uma matricida  
seja santa ou puta ou ambas  
a mãe é a grande criminosa do planeta  
que o julgamento das mães seja implacável

quanto à minha  
não a amo mais nem menos  
pelos cadernos encapados  
pelas fitas no cabelo pelas madrugadas de febre<sup>48</sup>  
nem a odeio mais ou menos pelo  
feijão que me fez engolir à força  
até a náusea profunda do medo e da dor  
pelos dias de abandono inexplicável

aceito-a como um verso amargo ou flor  
alguma coisa morna que por dentro brilha  
sem o que não haveria esta mão que escreve ou  
este umbigo matricida que derrama amor e feijão  
sobre seus frutos

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## POEMA ANTINATURAL

cierra los ojos de tu madre  
ordenó la enfermera  
complaciente y sarcástica  
entonces los miré abiertos  
hacia la nada la boca abierta  
la muerte deslicé la mano izquierda  
por las cejas hasta los pómulos elevados  
como los míos  
en ese momento yo nada había comprendido  
respecto a la angustia de la enfermería  
al susto de los viejos  
nada entendía de dedos morados  
de piel fría del aire que cuesta  
y que entraba sin salir de tu pecho  
sin mamas

guardo la memoria táctil fresca y fúnebre  
la levedad de las pestañas que la morfina  
no menguó guardo la memoria de todo  
y ese gesto no me dejó perdonar a mamá  
por lo matricida que ella fue  
pues toda madre es matricida  
sea santa puta o ambas  
la madre es la gran criminal de la esfera  
su juicio es implacable

de la mía  
no la amo más ni menos  
por los cuadernos forrados  
por las cintas en el cabello o por las madrugadas de fiebre  
ni la odio más ni menos por el  
frijol que me hizo tragar a la fuerza  
hasta la náusea profunda del miedo y del dolor  
por los días de abandono inexplicable

la acepto como un verso amargo o una flor  
algo tibio o que por dentro brilla  
sin lo que no habría sido esta mano que escribe  
o este ombligo matricida que derrama frijoles  
y amor sobre sus frutos

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## CRISE DE VERSOS

calhordas racistas miséria tiros subsídios  
 deflacionam diariamente a dignidade  
 poemas são produzidos em série  
 regurgitados na linha de montagem  
 seguem pelas páginas balançando o corpo  
 estrófico  
 como pequeninos robôs de brinquedo  
 é preciso monetizar a poesia

os barcos bêbados sucumbiram  
 os bancos esparramam crédito  
 para poetas uberizados

entretanto o amor o encontro a saudade  
 o café na xícara vermelha da manhã  
 a mulher o jornaleiro a baguete  
 o rapaz sob a chuva em frente à torre  
 cães sem dono grafites  
 fundem-se à cidade  
 indefensos à solidão

dentro deles  
 (sem que ninguém saiba)  
 versos ainda remuneram  
 o imprecificável  
 das línguas

## CRISIS EN VERSO

canallas racistas miseria tiros subsidios  
 reducen diariamente la dignidad  
 en poemas producidos en series  
 vomitados en líneas de montaje  
 siguen por la página balanceando el cuerpo  
 estrófico  
 como pequeños robots de juguete  
 es necesario monetizar la poesía

los barcos ebrios sucumbieron  
 los bancos desparraman créditos  
 para poetas que viajan en Uber

mientras tanto el amor el encuentro la  
 saudade  
 el café en la taza roja de la mañana  
 la mujer el jornalero del periódico el pan  
 el muchacho bajo la lluvia al frente de la  
 torre  
 perros sin dueño grafitis  
 se hundan en babilonia  
 indefensos de soledad

en su interior  
 (sin que nadie sepa)  
 versos aún remuneran  
 lo invaluable  
 de las lenguas

---

Diana Junkes (São Paulo, 1971). Es poeta, crítica literaria y profesora de teoría literaria en la Universidad Federal de São Carlos, donde coordina el Núcleo de Estudios e Investigaciones sobre Poesía y Cultura. Es autora de *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos* (2013), *clowns cronópios silêncios* (2017), *sol quando agora* (2018) y *asas plumas macramê* (2019). Los poemas contenidos aquí pertenecen a su libro *asfalto* (2022).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Los poemas recogidos en este dossier pertenecen a *Trato con el viento. 22 voces brasileñas contemporáneas* (Editorial Escarabajo, La Noche Agitada, 2024).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## RESEÑAS



VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## Fisiología de las cosas pequeñas o la escritura entrometida de Carolina Lozada

Carolina Lozada (2023). *Fisiología de las cosas pequeñas*. España: La Moderna.



Ana Julia Carballo  
 Universidad de Los Andes  
 Escuela de Letras  
 Mérida, Venezuela  
<https://orcid.org/0000-0003-3492-3674>  
[ajulia.ula@gmail.com](mailto:ajulia.ula@gmail.com)

Recibido: 06/08/2024

Aprobado: 06/09/2024

<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.11>

El olor de la manzanilla, el sonido de monedas cayendo unas sobre otras y su canto estriado en las yemas de los dedos inauguran una novela minuciosa y caricaturesca, con canciones de ópera, fragmentos de poemas, cuñas de radio, un loro que no se calla y un vecino silencioso que hace pública su demanda a punta de escobazos en el techo. A pesar de que no hay onomatopeyas, ni invenciones vallejanas en el lenguaje, es una historia ruidosa en la que

por encima de los demás sonido que impera es el de la risa.

La narradora, que a veces parece Lozada misma, es consciente de su papel dentro de la novela, el de una espectadora entrometida que pone el ojo en lo pequeño y en lo que no le incumbe, juzga y aconseja a los personajes o intenta sobornarlos para que actúen de determinada manera –especial empeño pone en los asuntos amorosos de la protagonista, Clara Cecilia–. Su mirada atestigua al pescadero decapitando pescados, se detiene en el momento en el que se encuentran las manecillas del reloj, especula un cómo y un por qué, o al menos lo imagina.

Junto con *Todo es lo que parece*<sup>1</sup>, esta segunda novela de Carolina Lozada hace la pequeña saga de un poblado conservador y pacato donde seres solitarios y peculiares intentan conseguir el amor y se encuentran envueltos en historias tan ridículas y retorcidas co-

<sup>1</sup> Primera novela de la autora venezolana, publicada en el 2023 por Monroy Editor.

las de cualquier pueblo latinoamericano donde, por cierto, hay un “bicho”, porque esta es una obra escrita en Venezuela y no huye de su contexto. Sin embargo, no se detiene en los pormenores de los conflictos políticos, económicos y sociales. Sí, la dictadura está presente, pero es una sombra acechante antes que un eje alrededor del cual ocurren los acontecimientos.

La historia llega hasta el lugar de la escritora, su casa y los deberes domésticos conforman una suerte de ficción paralela que merece atención, de lo contrario pueden terminar “en río, en inundación, en diluvio que me arrastre sin arca y encharque las páginas escritas” (33). La ficción de la novela y la de la vida real se entremezclan y entran en diálogo hasta hacernos pensar que la autora no puede haber inventado todas las cosas que le pasan a los personajes, son tan inconcebibles que deben inspirarse en hechos reales, en los maquiavélicos milagros de lo cotidiano.

Leo *Fisiología de las cosas pequeñas* y no puedo dejar de verla como una versión tropical de la animación checa *FimfaRum*. En ella hay un hombre al que nunca le vemos el rostro y que lee las historias de un pequeño pueblo y sus habitantes. Sin embargo, más allá de leer, mete la mano e interviene en el relato para enriquecer las ya enrevesadas vidas de las marionetas. De esta forma, también Lozada, tras el antifaz del anonimato, se mete en las vidas de los pobladores, no obstante, hay un cinismo esencial que la caracteriza: Clara Cecilia y sus acompañantes se le escapan, desbordando su dominio y reclamando cierta autonomía.

Los personajes se conforman a partir de las descripciones que hace la narradora (sobre ellos y sobre lo que los rodea), pero también con supuestos, con tentativas y con sus posibles reacciones ante dudosos eventos, creando una red de escenarios en ocasiones angustiantes o inverosímiles –pero siempre divertidos– que nos ayuda a comprender un poquito mejor cómo es posible que esta gente, en apariencia poco memorable, resulte más que extravagante en la intimidad.

A medida que avanzamos en la lectura, descubrimos en *Fisionomía de las cosas pequeñas* un tejido de minicuentos<sup>3</sup>. Basta ver el índice para notar que el título de cada capítulo podría ser el de un cuento independiente, sin embargo, más allá de la estructura, los relatos mínimos también están en la historia: pareciera que los personajes se quedarán detenidos, esperando y

---

2 Película del 2002 dirigida por Aurel Klimt y Vlasta Pospíšilová. Es la adaptación de cinco historias de Jana Wericha contadas a la manera de las fábulas antiguas, pero a la vez irreverentes, sorprendentes y con moralejas divertidas.

3 Lo que tiene sentido tomando en cuenta que la escritora es mayormente conocida por sus libros de cuentos.

mirándonos mientras la voz que narra conecta anécdotas de las cosas que los rodean, personas o asuntos de su posible pasado y futuro. Desde las primeras páginas y a lo largo de toda la obra es casi visible una viñeta en la que Clara Cecilia se detiene a pensar y a suponer, de esa suposición sale otra viñeta con una historia paralela que puede abarcar nuevas ramificaciones para luego volver a la primera.

Sería difícil resumir la historia en un par de líneas, limitándose a la realidad fáctica de Clara Cecilia, porque entonces estaríamos hablando de otra novela. En *Fisiología de las cosas pequeñas*, la narración oscilante viene y va de un relato al otro, de un accidente al siguiente, vale preguntarse cuál es la trama principal, ¿la que sucede en el presente o la de los pequeños y pícaros incidentes que ocurrieron, que habrían podido y que podrían ocurrir?

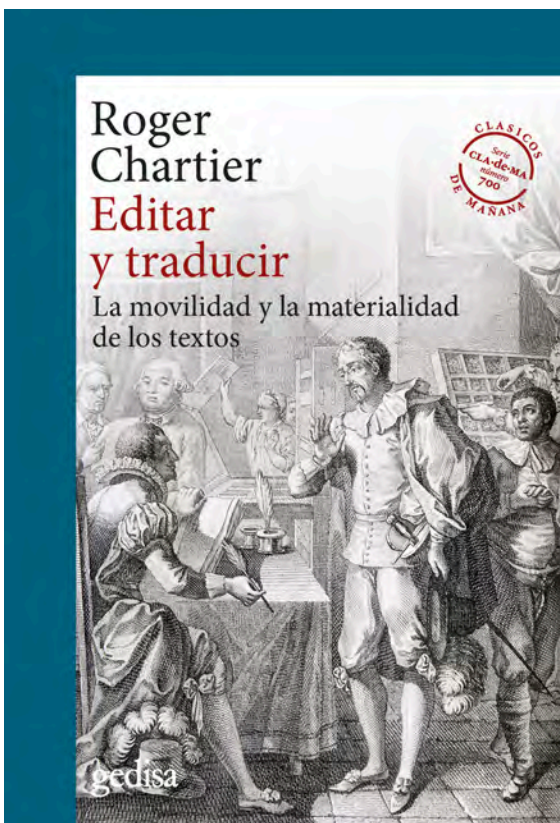
Clara Cecilia se cruza con buenas historias: vigilantes que apuestan sobre asuntos privados de un tercero, una mujer que habla con las tortugas, un cura demasiado humano, la señora de limpieza a punto de perder la cabeza y un abogado sin casos que defender. Por más irrelevantes que puedan parecer, no son parte del decorado, cada personaje que aparece en el relato global o en las pequeñas subtramas tiene la importancia suficiente para ser el protagonista de su propia novela. Prescindiendo del orden jerárquico, cada minicuento es la narración de algo tan intrascendente y valioso como la línea que guía la historia. Por eso es tan urgente continuar con el hilo "principal" como irse por las ramas acompañando a Clara Cecilia, entrometerse en su pensamiento un poco maniático para averiguar cuáles son las flores favoritas de un personaje secundario y llegar con el ramo adecuado a su hipotético velorio, pero, si llegara a morir, ¿le harían velorio?, ¿y si es ateo?, ¿acaso le gustan las flores? Nada se sabe, todo se va averiguando –o no– y lo único que sí está claro desde el principio es que la narradora se encarga de crear a los personajes y de intentar que les vaya más o menos bien, pero hasta ahí, porque ella tampoco está para andar cuidando "libres albedríos de otros" (35).

Así es que termina la novela, suena el timbre y quedan abiertos los relatos diminutos y torcidos de personajes atropellados, exiliados, abandonados, resignados, avergonzados, enojados, ¿no era esta una historia de amor?

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
 N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## El decir de las formas

Roger Chartier (2022). *Editar y traducir. La movilidad y la materialidad de los textos*. Barcelona: Gedisa.



Diego Rojas Ajmad  
 Universidad Nacional Experimental de Guayana  
 Ciudad Guayana, Venezuela  
<https://orcid.org/0000-0001-5601-2383>  
[rojasajmad@gmail.com](mailto:rojasajmad@gmail.com)

Recibido: 11/09/2024  
 Aprobado: 11/10/2024  
<https://doi.org/10.53766/VOZES/2024.30.12>

El nombre de Roger Chartier (Francia, 1945) dice mucho para quienes se dedican al estudio de la historia cultural y en particular de la historia de la edición y del libro.

Desde 1990, con la publicación de *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, y luego con *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, de 1991, además de su monumental estudio *Historia de la lectura en el*

*mundo occidental*, hecho en 1995 en colaboración con Guglielmo Cavallo, entre muchísimos otros trabajos de gran impacto y relevancia, sus ideas y visiones acerca de las dinámicas sociales, de la historia y de las prácticas de lectura y escritura, se han convertido en referencia obligada que permite iluminar nuevas perspectivas de estudio a lo largo y ancho del mundo.

La nuez de su propuesta, que Chartier ha venido desarrollando sostenidamente desde hace 50 años, consiste en presentar un giro copernicano en las relaciones entre historia, antropología, filosofía y sociología, para apostar así por una historia cultural de la sociedad y no tanto por una historia social de la cultura. Este retruécano, aunque pueda parecer un simple juego de palabras, pone el énfasis en la praxis, en las prácticas reales de generación e intercambio de bienes simbólicos, en la cultura vista no como una actividad ajena a la vida, sino como la vida misma. A lo que nos invita Chartier, en definitiva, es a ver a las comunidades lectoras desde su "hic et nunc", desde sus prácticas y representaciones fácticas.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En uno de sus más recientes libros, *Editar y traducir. La movilidad y materialidad de los textos*, editado en francés por Seuil/Gallimard en el 2021, y en el 2022 en su edición española por Gedisa, Chartier continúa con esta perspectiva, esta vez en la búsqueda de la comprensión de los mecanismos de difusión y de generación de sentido que los libros adoptan en su periplo de búsqueda de lectores. Para ello, Chartier propone dos conceptos como herramientas para un mejor análisis del tema: "materialidad" y "movilidad". Hablemos del primero.

Aunque sea algo obvio y evidente, se nos olvida que todo libro contiene en sí dos historias que transcurren de forma paralela: la que cuenta y la que vive. La que construyen y exhiben las palabras impresas en sus páginas y la que acontece en el papel, en la tinta, en las técnicas de impresión, en el diseño, en las ilustraciones... en fin, en el libro como objeto.

Esta "materialidad" del libro, es decir su forma física, su soporte y su producción, no es un nivel o aspecto autárquico y sin significado de las obras. Al contrario (y este es el gran aporte de Chartier, siguiendo las ideas de D. F. Mackenzie), la forma influye en la creación del sentido y transforma nuestra comprensión de las obras literarias. Pensemos por ejemplo en *El ingenioso hidalgo*, en *Hamlet*, en *Doña Bárbara*, obras que han permanecido a través de los años y de los siglos, y cuya interpretación se ha visto modificada por los diversos formatos y ediciones que han adoptado. Una misma obra, hecha en edición de lujo, en tiraje popular, por entregas, como parte de unas "obras completas" o fascículo de una colección, varía irremediablemente su mensaje. Los modos y las formas también dicen, y mucho.

Esta manera de entender los textos, en su doble versión de hélice que agrupa continente y contenido, tiene inexorablemente un impacto en las formas del ejercicio de la crítica y el análisis literario. ¿Cómo seguir leyendo las obras como si fuesen textos inmateriales, como si constaran de versiones únicas e imperturbables ajenas a las interpretaciones de los editores, traductores, diseñadores y lectores? ¿Cómo seguir pensando la figura del autor si, desde la propuesta de Chartier, se nos dice que las obras son el resultado de múltiples intervenciones de diversos sujetos y prácticas? ¿Cómo seguir eludiendo al lector en la construcción de los significados de un texto? Estas preguntas, que deberían ser tema de conversación común en las Escuelas de Letras, Chartier las intenta responder en este libro con diversos ejemplos y con el sustento de una sólida argumentación bibliográfica y teórica.

El otro concepto que emplea Chartier es el de "movilidad", referido este al desplazamiento de las obras a través del tiempo y el espacio. Las obras no llegan por sí solas a los lectores, presentes y futuros, connacionales o extranjeros, y es gracias a la edición y a la traducción, dos grandes motores de la movilidad de los textos, como las obras van tejiendo caminos en esa "geografía literaria" (como la denominó el crítico italiano Franco Moretti).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

La traducción, para Chartier, es un proceso complejo que implica no solo la transferencia de significados entre lenguas, sino también una transformación cultural y un proceso creativo por sí mismo. La edición, y ya lo hemos señalado párrafos atrás, es una práctica que interviene en la forma en que los textos llegan a los lectores. Así, tanto traducción como edición pueden entenderse como prácticas que conllevan una misma consecuencia: “Los procesos de traducción no se limitan al pasaje de los textos de una lengua a otra, sino que también atañen a obras cuya lengua no se modifica, pero que resultan transformadas por las formas de publicación. Es en este sentido que, en este libro, la edición se considera un modo de ‘traducción’ [...]. Edición y traducción son dos hilos que se entretajan [...]” (pp. 18-19).

El libro *Editar y traducir. La movilidad y la materialidad de los textos* está compuesto de ocho capítulos, basados estos en conferencias, clases y ponencias dictadas en distintas universidades de Francia, Estados Unidos y Brasil. Los capítulos son los siguientes: I. Decir verdad: retórica, ficción, historia. II. Escribir al otro: traducción e intraducible. III. “Sprezzatura”: traducir a Castiglione. IV. El salario de Sganarelle. V. Editar a Shakespeare: la edición como traslación. VI. Encuentro: Shakespeare y Cervantes. VII. “To be, or not to be”: traducir *Hamlet* y VIII. Dios traductor.

Este nuevo libro de Roger Chartier nos invita a ver las obras, y por ende su estudio, con otros ojos. Con ojos que aborden los distintos modos de producción, transformación y circulación de los textos, vistos con los lentes de la materialidad y la movilidad.

Solo así tendríamos una perspectiva cultural, viva, de la “literatura”.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

## COLABORADORES



VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

### CAROLINA LOZADA

(Valera, Venezuela, 1974) es narradora, magíster en Filosofía y licenciada y profesora en Letras. Ha publicado la novela *Todo es lo que parece* (2023) y los libros de cuentos *El perro estar* (2019), *El cuarto del loco* (2014), *La culpa es del porno* (2013), *Los cuentos de Natalia* (2007), *Memorias de azotea* (2007) e *Historias de mujeres y ciudades* (2007). Se ha alzado con algunos de los certámenes literarios más prestigiosos de su país, entre los que destaca el Premio anual de cuento del diario *El Nacional* (2014). En 2019, uno de sus relatos apareció en *Más que islas*, la antología de cuentistas del Gran Caribe Hispano publicada por La Moderna.

### ÁLVARO CONTRERAS

(Venezuela, 1966), profesor jubilado de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Ocupó los cargos de director del Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" y Coordinador de la Maestría en Literatura Iberoamericana en esta casa de estudios. Ha publicado *La barbarie amable* (2004), *Un crimen provisional. Relatos policiales de vanguardia* (2006), *Escenas del siglo XIX. De la ciudad letrada al museo silvestre* (2006), *Narrativa vanguardista latinoamericana* (2007), *La experiencia decadente. Pedro César Dominici: ensayos y polémicas* (2011), *Estilos de mirar. Ensayo sobre el archivo criollista venezolano* (2012), *El poeta y la revolución. César Vallejo en el país de Stalin* (2020). En coautoría con Carlos Sandoval (Selección, prólogo y notas), *Costumbrismo venezolano* (antología particular) (2018); en coautoría con Julio Ramos, *Farmacopea latinoamericana. Antología y Estudio Crítico (1875-1926)* (2023). Actualmente el profesor Contreras da clases en la Division of Literatures, Cultures and Languages (DLCL) en Stanford University, con el apoyo del Stanford Humanities Center y el Center for Latin American Studies. Al presente recibe una beca del Instituto de Educación Internacional (III-SRF).

### JENNY MUCHACHO

Profesora e investigadora del Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Miembro de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC). Ha sido coordinadora de la Maestría en Literatura Iberoamericana y editora de la Revista de estudios literarios *Voz y Escritura*. Ejerce funciones docentes en la Facultad de Humanidades y Educación de la referida casa de

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

estudios. Sus trabajos de investigación giran en torno a los estudios comparatísticos y a los actos de leer y escribir y su relación con la literatura. Actualmente se desempeña como Directora del Instituto de Investigaciones Literarias.

### RICHARD ESCALANTE

Es docente e investigador en las áreas de Teoría Literaria y Literatura Comparada, adscrito al Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes-Venezuela. Actualmente forma parte de la Red Internacional de Investigadores de la Literatura Comparada (REDILIC) y se desempeña como coordinador de la Maestría en Literatura Iberoamericana (ULA).

### LAURA UZCÁTEGUI

(Mérida, 1986), Doctora en Letras por la Universidad de Los Andes (Venezuela), se licenció en la Mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana. Es profesora agregada de la Facultad de Humanidades y Educación y miembro de planta del Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" (U.L.A.). En sus estudios se ha especializado en el área de la literatura del siglo XIX, en el Modernismo y el estudio de revistas literarias. Cuenta con artículos publicados en revistas indizadas nacionales e internacionales. Es autora de: *Literaturas crepusculares* (E.A.E., 2017), y de *Lacras de entresiglo. Parafilias del decadentismo hispanoamericano* (Eduvim, en imprenta).

### LUIS MORENO VILLAMEDIANA

(Venezuela, 1966). Profesor de Literatura (Universidad de los Andes, Venezuela). Realizó estudios doctorales en Literatura Comparada (Louisiana State University, EE. UU.). Ganador del Premio de Poesía de la Bial José Rafael Pocaterra (1992), del Premio Internacional de Poesía Juan Antonio Pérez Bonalde (1997), del Certamen Nacional de Cuentos Guillermo Meneses (2011), del Premio Equinoccio de Poesía Eugenio Montejo (2011), del Certamen Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz en Literatura Infantil (2015), del Concurso de Cuento Salvador Garmendia (2016) y del Premio de Ensayo de la Bial Internacional de Literatura Eugenio Montejo (2017). Ha publicado los libros de poesía *Cantares digestos* (1996), *Manual para los días días críticos* (2001), *días críticos* (2001), *En defensa del desgaste* (2008), *Eme sin tilde* (2009), *Laphrase* (2012),

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

*Otono (sic)* (2017), *La persona regresa, o novela* (Pre-Textos, 2023); así como el libro infantil *El edificio fantasma* (2015).

### GUILLERMO GÓMEZ

Licenciado en Idiomas Modernos por la Universidad de Los Andes (2009). Estudiante de la Maestría en Literatura Iberoamericana en la misma casa de estudio. Profesor adscrito al Departamento de Literatura Hispanoamericana y Venezolana de la Escuela de Letras, área de teoría, análisis y crítica literaria. Trabajo de investigación dedicado a la teoría literaria, literatura comparada (literatura y cine), traducción, fotografía y literatura francesa.

### ARNALDO VALERO

Investigador Titular adscrito al Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" de la ULA. Los resultados de su trayectoria como especialista en literaturas del Caribe se han traducido en una significativa serie de artículos publicados en revistas especializadas y en los libros *Nación y transculturación* (2004), *Entre zombis y caníbales* (2015) y *Canciones de fuego negro. Del reggae a la poesía dub* (2015). Actualmente, realiza una investigación sobre totalitarismo y literaturas disidentes, cuyos primeros resultados han aparecido en la revista digital *Trópico absoluto*.

### ERIC SANTOS FIGUEROA

Licenciado en Humanidades con Especialización en Español; Posgrados en Entornos Virtuales de Aprendizaje y Docencia Superior; Maestrías en Lingüística Aplicada con Especialización en Redacción y Corrección de Textos, Entornos Virtuales de Aprendizaje, Docencia Superior; Doctorando en Humanidades y Ciencias Sociales. Coautor de *Fronteras de la lengua*. Autor de *Cómo expresarnos mejor en Español*, *Manual de Redacción*, *Palabras en acción Talleres*, *Palabras en acción Respuesta*.

### CRISTINA GUTIÉRREZ LEAL

Doctora en Literatura comparada (UFRJ). Profesora de español como lengua adicional (ILAACH-UNILA). Investigadora de literatura latinoamericana y caribeña. Traductora y escritora.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

### CÉSAR TORRES

(Valera, 1994) licenciado en Letras Mención Lenguas y Literaturas Clásicas en la Universidad de Los Andes. Ha publicado traducciones del latín y griego en la revista Poesía de la Universidad de Carabobo. Fue ganador de segundo lugar del 8vo Concurso nacional de poesía joven Rafael Cadenas.

### FRANCISCO BARRIOS

En 2022 inició estudios en Letras, mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana en la Universidad de Los Andes (ULA). Actualmente cursa el quinto semestre de la mencionada licenciatura. Fue Ponente y Miembro del Comité Organizador de las "X Jornadas Estudiantiles de Investigación Literaria" (2024), realizadas en la Facultad de Humanidades y Educación de la ULA.

### JESÚS MONTOYA

(Tovar, Mérida, Venezuela, 1993). Poeta, traductor y ensayista. Doctorando en Estudios Literarios en la Universidad Federal de São Carlos. Es Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por la Universidad de Los Andes y Magíster en Estudios Literarios por la Universidad Federal de São Carlos. Ha publicado los libros de poemas: *Las noches de mis años* (Monte Ávila Editores, 2016), *Hay un sitio detrás de los incendios* (Valparaíso Ediciones, 2017), *Rua São Paulo* (Fundavag Ediciones, 2019), obra con la que obtuvo el II Premio Franco-Venezolano a la Joven Vocación Literaria, y *Transandínica* (hochroth Verlag, 2021), libro bilingüe español/alemán, con versiones del poeta y traductor Léonce W. Lupette. Tradujo el disco de poemas *Catecismo salvaje* (El Taller Blanco Ediciones, 2021), del poeta brasileño Wilson Alves-Bezerra, y *Trato con el viento. 22 voces brasileñas contemporáneas* (Editorial Escarabajo, La Noche Agitada, 2024). Pertenece al comité de redacción de la revista POESIA de la Universidad de Carabobo. Participó en la residencia virtual Looren América Latina "O que estamos traduzindo?" (2021), con el apoyo de *Specimen - The Babel Review of Translations* y la *Fundación Pro Helvetia*. Actualmente se desempeña como profesor de español.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

### EDUARDO BARILLAS CARIDAD

Licenciado magna cum laude en Letras, mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana, con experiencia en gestión de contenidos digitales y recursos bibliográficos. Auxiliar de Biblioteca en la Biblioteca Digital en SERBIULA. Certificado por Duke University, The Open University y La Secretaría de Cultura de México en el área de biblioteconomía.

### ANA JULIA CARBALLO

(Mérida, Venezuela 1996) es Licenciada en Letras por la Universidad de Los Andes. Ganó una mención en el I Concurso de Ensayos "Constelaciones" del Departamento de Literatura Hispanoamericana y Venezolana de la ULA. Ha publicado ensayos en el *Papel Literario* de El Nacional y en *Bordes, Revista de Estudios Culturales*. Actualmente imparte la materia Literatura Hispanoamericana III en la Escuela de Letras de la ULA.

### DIEGO ROJAS AJMAD

Doctor en Letras. Profesor de la Universidad de Guayana y de la Universidad Católica Andrés Bello (Guayana). Entre sus libros se cuentan: *Mundos de tinta y papel. La cultura del libro en la Venezuela colonial* (USB, Editorial Equinoccio, 2007), *Estampitas merideñas* (Instituto Merideño de la Cultura, 2010), *Revista Válvula: edición facsimilar* (ULA, 2011), *Estampitas guayanesas* (UNEG, 2016), *Para una historia literaria desde la complejidad. La historiografía de la literatura venezolana y sus tramas* (Editorial Académica Española, 2017) y *Posciudades. Manual de uso para ciudadanos nostálgicos y esquizofrénicos* (UCV, 2017). Premio único de la Bienal Latinoamericana de Ensayo Enrique Bernardo Núñez, 2006. En el 2007, resultó ganador del concurso "Cuentos sobre rieles", y en el 2017 obtuvo el primer lugar en el premio de ensayo "Caracas 1567-2017". Es columnista de *Provinci* y del *Correo del Caroní*.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS  
N° 30, ENERO- DICIEMBRE, 2024  
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

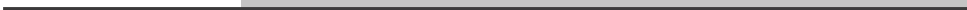
## INSTRUCCIONES PARA LOS ÁRBITROS

Los árbitros deben tomar en consideración los siguientes criterios para la evaluación de los artículos:

1. Título: debe corresponder al contenido del artículo.
2. Estilo: debe haber claridad, coherencia en la sintaxis y buena ortografía.
3. Desarrollo: debe haber coherencia en las ideas emitidas. No puede tratarse de una simple descripción, debe haber exigencia en cuanto al análisis y los resultados, estos han de ser coherentes con el desarrollo del tema.
4. Originalidad e importancia del tema, originalidad e importancia del análisis.
5. Organización del artículo: en relación con las nuevas exigencias internacionales, debe tener subdivisiones claras, indicando la metodología seguida, los resultados obtenidos y la discusión de estos.
6. Las citas, notas al final del artículo, referencias en el texto y la Bibliohemerografía final deben seguir el Sistema APA (ver instrucciones para los colaboradores).
7. El texto debe estar acompañado de un resumen en español e inglés de un máximo de quince líneas, y de tres o cuatro palabras claves. El mismo debe expresar claramente el contenido del artículo: el área temática, los objetivos, la metodología y las partes en que se divide la investigación.
8. Uso de Bibliohemerografía actualizada sobre el tema.
9. Cualquier otro criterio que usted tenga a bien añadir.

ESTA VERSIÓN DIGITAL DE LA REVISTA VOZ Y ESCRITURA, SE  
REALIZÓ CUMPLIENDO CON LOS CRITERIOS Y LINEAMIENTOS  
ESTABLECIDOS PARA LA EDICIÓN ELECTRÓNICA EN EL AÑO 2020-2022.  
PUBLICADA EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL SABERULA  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES - VENEZUELA

[www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve)  
[info@saber.ula.ve](mailto:info@saber.ula.ve)



VOZ Y ESCRITURA

REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS N° 30

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS "GONZALO PICÓN FEBRES"  
MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA  
DICIEMBRE, 2024