

ISSN: 1315-8392

Depósito Legal Elect. PPI 2012ME404

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

VOZ Y ESCRITURA

REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS

N° 31



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS "GONZALO PICÓN FEBRES"
MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA
ENERO - DICIEMBRE, 2025

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

Victoria de Stefano

Fotografía de Andrea Mora

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](https://www.instagram.com/iilgonzalopiconfebres)



DIRECTOR DEL IIL "GONZALO PICÓN FEBRES"

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

Jenny Muchacho (Universidad de Los Andes, Venezuela), jennymuchacho@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), Jenny Muchacho (Universidad de los Andes, 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), Carolina Lozada (Universidad de Los Andes), Omar Osorio (University of Connecticut), 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° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
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 y su título (en español o 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° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
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. Evitar el uso de negritas.

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

10. 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.

*Sobre los buenos usos de la IA:

El autor está obligado a declarar si ha utilizado la IA durante la producción de su texto, y a describir las instrucciones que ha ordenado para la obtención de datos. Bajo ningún criterio, la IA puede desarrollar la totalidad de un manuscrito, o hacer la búsqueda de las referencias que se usarán en la investigación, mucho menos se puede encubrir el uso desproporcionado de la IA con otra IA. *Voz y escritura* es una revista que prioriza la integridad y originalidad de una investigación. Por lo tanto, el autor es el único responsable del material enviado. Las colaboraciones serán inmediatamente desestimadas de detectarse un uso irregular de la IA. Se recuerda que los resultados generados por esta herramienta pueden incurrir en delitos graves como el plagio, la formulación de conclusiones erradas o sesgadas, y la difusión de ideas que violan los derechos humanos.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN	13 - 15
Homenaje a Victoria de Stefano	
Noraedén Mora Méndez El espacio palpitante del otro: el de-morar de Victoria de Stefano	17 - 26
Carolina Lozada Victoria de Stefano y la epopeya de los cansados	27 - 33
Luis Moreno Villamediana Las afirmaciones femeninas de Victoria de Stefano	34 - 42
Dossier	
Poder, lengua y ficción: voces disidentes	
Ezequiel Isaza <i>Ídolos rotos: Pugnas de poder e impotencia artística</i>	44 - 52
Francisco Barrios <i>El juguete rabioso</i> de Roberto Arlt: una experiencia precaria guiada por la lectura	53 - 61
Celiner Ascanio Lo que yace bajo la lengua: poder, cuerpo y extrañamiento en <i>Impuesto a la carne</i> , de Diamela Eltit (2010)	62 - 68
Oriana Reyes Escuchar, pensar, decir: características del discurso disidente en <i>Los intrusos</i> (2023) de Carlos Manuel Álvarez	69-76

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Ana Julia Carballo Guedez 77 - 87
Releer el presente: tres distopías frente al totalitarismo en Venezuela

Eduardo Luis Barillas Caridad 88 - 98
Simón. La disidencia venezolana llevada al cine.

Joven Crítica

El imperio de la visualidad: recreaciones

Marielys Escalante 100 - 107
El Decadentismo en el cuento "¿Asesino?" (1897) de Bernardo Couto Castillo y en la pintura *Escena de rapto y asesinato* (1808-1812) de Francisco de Goya

Zunilda Vasalli 108 - 125
El desnudo en la fotografía. Historia y práctica

Angelib Bustamante 126 - 133
Kafka animado: "Un médico rural" y su adaptación al cortometraje de anime de Kōji Yamamura (2007)

Rossi Castellín 134 - 140
De la literatura a Netflix. *La maldición de Hill House* (2018) como ejemplo de transposición de máxima distancia

Traducción

Tres fragmentos de Lucano, traducción de César Torres Barillas 142 - 146

Celia Pedrosa 147 - 163
Josely Vianna Baptista: una poética chamánica de la traducción y de la tradición, traducción de Jesús Montoya

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Reseñas

Álvaro Contreras 165 - 168
Sobre *Sendas extraviadas*, de Juan R. Valdez

Arnaldo Valero 169 - 171
Carlos Manuel Álvarez. (2023). *Los intrusos*. Barcelona, Anagrama

Colaboradores 172 - 177

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

TABLE OF CONTENTS

PRESENTATION	13 - 15
Tribute to Victoria de Stefano	
Noraedén Mora Méndez The pulsating space of the other: Victoria de Stefano's dwelling	17 - 26
Carolina Lozada Victoria de Stefano and the epic of the weary	27 - 33
Luis Moreno Villamediana Victoria de Stefano's feminine assertions	34 - 42
Dossier	
Power, language and fiction: dissident voices	
Ezequiel Isaza <i>Ídolos rotos: Power struggles and artistic impotence</i>	44 - 52
Francisco Barrios <i>El juguete Rabioso</i> by Roberto Arlt: A Precarious Experience Guided by Reading	53 - 61
Celiner Ascanio What lies beneath the tongue: power, body and estrangement in <i>Impuesto a la carne</i> by Diamela Eltit (2010)	62 - 68
Oriana Reyes Listening, thinking, speaking: characteristics of dissident discourse in <i>Los intrusos</i> (2023) of Carlos Manuel Álvarez	69 - 76

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Ana Julia Carballo Guedez 77 - 87
Rereading the present: three dystopias facing totalitarianism in Venezuela

Eduardo Luis Barillas Caridad 88 - 98
Simón. Venezuelan dissent brought to the big screen.

Young Critic

El imperio de la visualidad: recreaciones

Marielys Escalante 100 - 107
Decadentism in the short story "¿Asesino?" (1897) of Bernardo Couto Castillo and in the Francisco de Goya's painting *Escena de raptó y asesinato* (1808-1812)

Zunilda Vasalli 108 - 125
The nude in photography: History and practice

Angelib Bustamante 126 - 133
Animated Kafka: "A Country Doctor" and its adaptation into the anime short film by Kōji Yamamura (2007)

Rossi Castellín 134 - 140
From literature to Netflix. *The Haunting of Hill House* (2018) as an example of maximum distance transposition

Translation

Three fragments from Lucan, translated by César Torres Barillas 142 - 146

Celia Pedrosa 147 - 163
Josely Vianna Baptista: A Shamanic Poetics of Translation and Tradition, translated by Jesús Montoya

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Reviews

Álvaro Contreras 165 - 168
About *Sendas extraviadas*, of Juan R. Valdez

Arnaldo Valero 169 - 171
Carlos Manuel Álvarez. (2023). *Los intrusos*. Barcelona, Anagrama

Collaborators 172 - 177



VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023/ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

PRESENTACIÓN*

Victoria de Stefano publicó *El desolvido*, su primera novela, en 1970. Sin embargo, es probable que no haya sido hasta 1999, a pesar de haber escrito varias novelas, *La noche llama la noche*, *El lugar del escritor*, *Cabo de vida*, que su nombre comience a adquirir la importancia que realmente merece en la historia de la literatura venezolana. Y eso fue, en parte, debido a las declaraciones que Sául Sosnowski diera ante la prensa como integrante del jurado de la XI edición del Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos". A juicio del crítico argentino, una de las obras que merecía resultar galardonada con ese premio era *Historia de la marcha a pie*, una novela escrita por una mujer y publicada en Venezuela, aunque desconocida para la mayoría de los venezolanos. Así, pues, en pocas semanas, la preciosa pero pequeña primera edición de esta novela (apenas 500 ejemplares) desapareció de las librerías venezolanas para deslumbrar con la exquisitez de su prosa al público lector.

En julio de 2000, los encargados de *Verbigracia*, el ahora extinto suplemento cultural de *El Universal*, al publicar un ensayo titulado "De lo imperfecto del arte", ofrecieron al público venezolano la oportunidad de saber un poco más sobre esa escritora cuya familia había hecho de Venezuela su residencia en la tierra. En los dieciocho párrafos de ese enjundioso texto quedaba claro que la autora, nacida en Rímimi, Italia, en 1940, era poseedora de un conocimiento impresionante sobre la tradición occidental, lo que en cierta medida venía a explicar el sentido de la belleza, la dimensión filosófica, la apuesta moral y, obviamente, la visión del mundo subyacente a *Historias de la marcha a pie*. Meses más tarde, con la publicación de "Un yo volcado al fluir de la vida" (*Verbigracia*, 18 de diciembre de 1999), quedaba claro que esa mujer que había hecho de la escritura un lugar de sí, un destino estético al cual se llega por el camino del arte, como diría Seamus Heaney, estaba plenamente consciente de que esa relación con el lenguaje, esa obligación que había contraído con la palabra como su verdad, suponía una penosa ruptura, una pérdida lamentable, una dolorosa renuncia al mundo:

*Presentación a *La refiguración del viaje*, de Victoria de Stefano, editada por el Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", 2005.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023/ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En lo que atañe a su vida real, [el escritor] es consciente, y no puede sino serlo, de lo que gana como sujeto de la interioridad, en la riqueza y desbordamiento, en equilibrio y contención de sus facultades, en refinamiento de sus órganos, tanto como en destrezas y virtuosismo en la ejecución, lo pierde como sujeto de la vida y de la mundanidad.

En esa confesión quedaba clara la distancia que Victoria de Stefano había sabido guardar con respecto al supremacismo moral que lamentablemente parece haber intoxicado a tantos intelectuales a lo largo de la historia, negándoles la posibilidad de ser receptivos con lo singular y ejercer la tolerancia “como contrapeso a las formas afirmativas y universalizadoras del poder”.

Estas fueron las primeras noticias que los jóvenes lectores venezolanos llegamos a tener de Victoria de Stefano, a pesar del auge que en los años ochenta y noventa llegaron a tener los estudios de género en la historiografía y la crítica literarias hispanoamericanas y al supuesto interés académico internacional por obtener un merecido reconocimiento para la literatura escrita por mujeres. Y siendo así, ¿cómo contener el deseo de buscar, de saber un poco más de esta prosista excepcional e, incluso, de ser posible, contribuir de alguna manera en la difusión de su obra? ¿cómo resistirse a buscar textos que, en cierta medida, nos ayudaran a vislumbrar cuáles son los monstruos tutelares de su oficio, aquellos que le conceden a su prosa un encanto, una tersura y una exquisitez semejantes a la de *Round Midnight*, tal y como esta fuera interpretada para la eternidad por Miles Davis?

Y he aquí los frutos de nuestra búsqueda: “El Quijote o el quebrantamiento de las formas”, “Escribir”, “Diario”, “El doble”, “Escritores”, textos publicados entre 1985 y 2004, en las revistas *Analítica*, *Zona Tórrida*, *Hispanoamérica* y *Conciencia activa*, respectivamente, mientras que “La refiguración del viaje” y “Su vida”, hasta ahora inéditos, forman parte de esta compilación gracias al voto de confianza que la autora ha depositado en nosotros. En cada uno de estos textos el lector correrá con la fortuna de hallarse con ideas rebosantes de sabiduría expuestas con la mayor de las delicadezas inimaginables. La prosa será el majestuoso atributo de una persona amante de la existencia, de una sensibilidad en amoroso desprendimiento de sí, en trance de entrega a la belleza y la verdad como valores absolutos, únicos e indivisibles; también será la voz de una artista en diálogo con la tradición filosófica occidental y absolutamente consciente de la insignificancia e inanidad de su condición, traspasada por la paradoja que supone alejarse de sus semejantes y de la realidad empírica para acceder a las entrañas de la existencia.

Mas, es por la infinitud de la carne, es gracias a la existencia del cuerpo, que el talento y la pasión hallan su lugar en nuestro mundo. Del mismo modo, las reflexiones que Victoria de Stefano ofrece en sus ensayos sobre el oficio del arte hallarán su complemento terrenal

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023/ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

en las páginas de esta original autobiografía en tercera persona que es "Su vida". Y al hablar de sí, al hablar de su experiencia como inmigrante, como lectora o como criatura en busca de un destino, nos hará pensar en algunos versos de "Elogio a W. H. Auden" de Derek Walcott: "Oh, oficio que extrañamente escoges/una voz para que hables por todas [...]", porque en esa reconstrucción de avatares experimentados desde su nacimiento en una ciudad portuaria del Mar Adriático resultará inevitable ver retratada la experiencia de quienes a mediados del siglo XX no tuvieron más alternativa que abandonar un continente devastado por la guerra para emprender una nueva vida al otro lado del Atlántico, en tierra americana. Finalmente, con su "Diario", publicado originalmente en el número 18 de la revista *Zona Tórrida*, tendremos la oportunidad de saber un poco más de su experiencia cotidiana, de la manera como los afectos, los recuerdos, las lecturas y los pensamientos fueron acoplándose a lo largo de unos cuantos días del año 1989.

El primer libro de la colección *Cuadernos de crítica y ensayo*, *La fe de los traidores* de Miguel Ángel Campos, fue publicado hace un año. Gracias a la incorruptible posición de su autor, ahora sabemos cuán hostiles, arbitrarios e implacables han resultado ciertos componentes de la cultura venezolana con los valores de la civilidad. *La refiguración del viaje*, en cambio, exhibe el grado de integridad emotiva, espiritual e intelectual que una persona puede llegar a alcanzar, a pesar de las vicisitudes de la historia. Entre las dimensiones abordadas en estas dos obras ensayísticas hay, sin duda alguna, un camino en el mundo; probablemente el camino hacia el conocimiento, esto es, hacia la comprensión de nosotros mismos y de la realidad que nos rodea a través de la escritura.

Arnaldo Valero

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Homenaje a Victoria de Stefano

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023/ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

EL ESPACIO PALPITANTE DEL OTRO: EL DE-MORAR DE VICTORIA DE STEFANO*

Noraedén Mora Méndez
Universidad del Sur de California
Estados Unidos de América
<https://orcid.org/0009-0003-9111-1821>
noraeden@gmail.com

Recibido: 18/05/2025
Aprobado: 14/07/2025

RESUMEN

La escritura de Victoria de Stefano marca un gesto hospitalario a la vez que nos ayuda a pensar en el lugar y los bordes de una manera compleja y fluida. Destaco entonces, cómo la escritura de de Stefano, aunque obstinadamente lenta, hace visibles experiencias de desplazamiento mientras se resiste a ser digerida por los géneros y las tradiciones literarias. También pongo énfasis en la posibilidad de prefigurar un otro que aparece más allá de los límites de la escritura. Leer con de Stefano implica una desaceleración intencional, una demora, que encuentra refugio, pero permanece expuesta al exterior. Con esta vacilación afuera-adentro de Stefano lleva a cabo la difícil labor de interrumpir ilusiones de estabilidad, unidad o armonía política, estética y filosóficamente.

Palabras clave: demora, Victoria de Stefano, hospitalidad, escritura, lugar.

Cómo citar: Mora, Noraedén (2025). "El espacio palpitante del otro: el de-morar de Victoria de Stefano". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 17-26.

*Escrito en el contexto del XV Encuentro de Investigadores de la literatura venezolana y latinoamericana "Movilidades de la crítica" en la mesa de homenaje a Victoria de Stefano.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

The pulsating space of the other: Victoria de Stefano's dwelling

ABSTRACT

Victoria de Stefano's writing enacts a hospitable gesture while making us think about place and borders in a complex and fluid way. I highlight, then, how de Stefano's writing, though stubbornly slow, makes visible experiences of displacement while resisting being digested by literary genres and traditions. I also emphasize the possibility of prefiguring an Other that appears beyond the limits of writing. Reading with de Stefano involves an intentional delay, a *demora* that finds refuge but remains exposed to the outside. With this inside-outside hesitation, de Stefano carries out the difficult labor of interrupting illusions of stability, unity, or harmony politically, aesthetically, and philosophically.

keywords: delay, Victoria de Stefano, hospitality, writing, place.

A Victoria, in memoriam

Cuando escribo trato de llevarme por lo que está por suceder,
 por lo que llamo "los posibles." Ningún final cerrado, sino que
 voy siguiéndole los pasos a lo que llevo escrito y el final
 procuro que sea como el movimiento del mar que lleva a la
 ola a morir en la playa.

*Victoria de Stefano*¹

A lo largo de la obra de Victoria de Stefano podemos inferir una indecisión entre la búsqueda de movimiento o agitación, y el deseo de hallar un espacio en la escritura. Esta dinámica nos hace pensar el lugar, los límites, los bordes y desplazamientos de una manera mucho más compleja y fluida. Con esto pongo énfasis en como la escritura de Stefano prefigura *un otro* que aparece más allá de los límites de la propia escritura y llamo a esto un espacio palpitante.

Pensar en la escritura de de Stefano y su noción de mundo literario podría hacerse no sólo contrastándola con el *boom* latinoamericano o ubicándola en algo como la "literatura mundial," tampoco aludiendo a su escritura simplemente como marginal. Sin embargo, el margen y los límites ciertamente están al centro de su escritura. Quisiera sugerir que, para ella, los márgenes en realidad funcionan como una entrada al mundo, y ese mundo no

¹ Fragmento de una entrevista inédita con Victoria de Stefano en 2019.

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

puede ser un lugar fijo o un concepto estable, por lo que los márgenes son siempre relativos a las tensiones en las que ya están entramados, es decir, son dinámicos. Estoy pensando aquí en textos donde los márgenes son tematizados explícitamente como *La insubordinación de los márgenes*, el título que de Stefano le da a sus diarios de 1988 a 1989 y de los cuáles dice [cito] “me compelia(n) a invadir, entrar a saco en los espacios vacíos, los márgenes de las páginas...” (2016: 5). Pero también quiero profundizar en cierta confección de sitio que de Stefano lleva a cabo desde distintos frentes.

En *El lugar del escritor*, por ejemplo, de Stefano combina en su narración dos tipos de espacio: las interacciones de la protagonista escritora que va a una fiesta y los pensamientos de esta escritora en paralelo. Está entonces, el espacio externo de la fiesta y una especie de diálogo interno. En un punto leemos la siguiente queja de un joven escritor en plena fiesta: “Me exigen que participe del mundo. ¿Qué quiere decir participar del mundo? ¡Cómo si uno pudiera hacer caso omiso de él! ¡Cómo si él hiciera caso omiso de nosotros!” (de Stefano, 1992: 14). Entonces la escritora-personaje, desde su diálogo interior, responde: “Sus dos últimas frases me parecieron muy profundas, mucho más profundas de las que a mí hubieran podido ocurrírseme a su edad. Pero a su edad, me justifiqué, yo estaba en la *refriega* y no contaba con tiempo para pensar, meditar.” (de Stefano, 1992: 14). “*Refriega*” aquí aparece como una palabra que habla de la limitación o incomodidad de ser mujer y tener una determinada edad: estar en un período reproductivo y a la vez tener que ser productiva. Es como si el personaje-escritora no solo estuviese consciente del mundo como una idea, sino también de cómo desafiar el concepto de mundo insertando el tiempo y el espacio, esto es, tanto el paso del tiempo o hacerse mayor, como tener tiempo para pensar o meditar. Este énfasis en la participación del mundo simultáneamente como exigencia y limitación hace del mundo una idea menos “mundial” o “universal” mientras visibiliza el pensar como labor o trabajo. El pensamiento no aparece como un don, sino como esfuerzo, una actividad que es más difícil para una mujer y madre escritora que trabaja desde una esquina menos idónea. La interpolación constante de interioridad y exterioridad (las voces en la fiesta y el pensamiento de la escritora) hace que lo que no está dicho grite. El personaje se queja sobre la *refriega* y la falta de tiempo para dedicarse a pensar en las secciones de la novela que refieren a sus pensamientos, pero no en los diálogos públicos de la fiesta. Entonces, incluso cuando la escritora está a solas pensando, se ve inundada por el miedo a perder ese espacio para escribir, es un lugar que está constantemente en peligro de invasión, si ya no invadido. Pensar esa amenaza y hacer explícito lo tácito, ya constituye abrir ese espacio: es decir, escribir.

La interioridad y la exterioridad están en constante comunicación, como lo ha dicho

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Arturo Gutiérrez Plaza, la obra de de Stefano representa una forma de subvertir la división entre afuera y adentro, como si lo que está fuera de la escritura encontrara su camino en la escritura misma. Si pensamos en la posibilidad de reunir el afuera con el adentro y convertirlo en un proyecto literario, esto implicaría estar al tanto de las limitaciones de ese espacio que solo puede contener la exterioridad mediada por la interioridad; una manera generosa de mostrar las entrañas de la escritura. La imaginación y la creación no funcionan por sí solas como una vía de escape de la *refriega*, sino que chocan con las dificultades, el trabajo, las limitaciones mientras se concretan y expanden habitando un cuerpo: el de la escritura, el de la escritora/personaje y el de de Stefano.

Este espacio interior-exterior señala cierta ética de la escritura como vulnerabilidad, siempre expuesta, invadida por el afuera, por el otro, y regulada por la oportunidad: cuándo y cómo es posible escribir teniendo en cuenta la vida cotidiana. La escritora necesita escribir, sí, pero no le es posible escapar de su vida. Incluso cuando hay una habitación que facilita la concentración para escribir y volcar ideas en cuadernos –una habitación muy woolfiana, por cierto– ese cuarto no es suficiente: necesita interrupciones, necesita el exterior. Aquí otra cita de *El lugar de escritor*:

Mi cuarto es mi vida, toda ella ahí dentro. Pero a veces el dolor desquicia, cuando es dolor y rebeldía. Entonces la cama no me retiene. Salgo a la calle. Camino, devoro cuadras, kilómetros. El caminar me apacigua: la calle, la gente, el movimiento, un poco de la barahúnda del espectáculo de la vida. (de Stefano, 1992: 21)

Leemos sobre ese afuera producido desde ese cuarto, abriendo la oportunidad a interrupciones que encuentran su camino en la escritura. Una fiesta de intelectuales podría ser una distracción productiva para una escritora, pero a medida que avanzamos en la novela, nos damos cuenta de que es un espacio lleno de ideas preempaquetadas y predecibles. El deseo de esta escritora va más allá de un orden ya concebido de la literatura y el arte. Si hay que insertarse en un mundo, que sea uno menos estructurado, uno que tal vez no sea cosmopolita, sino un mundo que la escritora ya está habitando, y es desde allí donde puede captar algo de su naturaleza cambiante. Veamos otra cita:

Un cuarto es el mundo, el mundo cabe en un cuarto, [en] el mundo cabe el cuarto, nos cabe. ¿Oyes cómo crujen las puertas al cerrarse? ... Es el mundo que está por entrar. El cuarto se está llenando hasta el borde, un borde, por lo demás, del que carece. Está colmado; colmado de mí, colmado de mundo, repleto como una colmena. Vivo, *hormigueante*. [Énfasis mío] (de Stefano, 1992: 21)

Aquí, el mundo que logra pensar Victoria de Stefano coincide y excede los bordes

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

cuarto de su escritora, *bordes de los que carece*. Quiero leer estas reflexiones como el deseo de un afuera que debe pasar por una re-figuración una vez que está adentro, y ya está adentro. Pero el mundo interior o exterior es algo que desconocemos, es siempre un encuentro con lo inesperado y sin una forma clara:

Mi cuarto es la vibración de mi voz, óigase como tiembla. Mi cuarto es la proyección de todo mi ser y mis seres múltiples, virtuales, potenciales, aún por nacer, aún por morir y transformarse. Mi cuarto y mi ser son la misma cosa: cosa terrible. Tóquese la pared, y se la escuchará palpitar. La pared es otro modo de existencia. [Énfasis mío] (de Stefano, 1992: 16)

La escritora sabe que la escritura sólo puede producir escritura, y eso significa, cierto ensimismamiento o una especie de mismidad. Pero desde esa limitación trata de escuchar ese pulso de la pared, esa otra forma de ser. La escritura, esa máquina de crear narrativas, de re-presentar, implica para de Stefano la advertencia de los peligros de quedarse en su propia habitación simplemente reproduciendo lo que ya conoce en varias versiones de su yo. Su aporte al pensamiento de la escritura consiste justamente en la labor de exponer los límites de su comprensión de lo otro, mostrando cómo palpitan sus márgenes. Una frontera vibrante, un límite vivo, que respira. El umbral entre un cuerpo y el otro es palpitante. Vinculo este deseo de relación con lo otro y ese habitar entre lo conocido y lo desconocido con el pensamiento de Emmanuel Levinas.

Para Levinas la filosofía y el psicoanálisis, queriendo tener una mejor comprensión de aquello que no conocen, terminan reproduciendo lo mismo, generando mismidad². El narcisismo de la filosofía, desde Sócrates y Platón pasando por Descartes, Heidegger y otros, sólo puede producir y reproducir una economía del ego o una "egología"—palabra que Levinas toma de Husserl. La supuesta libertad de pensamiento lleva a *reducir al otro a lo mismo*, a la tematización de la singularidad del otro para hacerlo un concepto. Volviendo a de Stefano, sostengo que a ella le preocupa la libertad de escritura, sin embargo, el "lugar del escritor" antes que nada significaría lidiar no sólo con los confines del cuarto desde el que se escribe sino con aquello que aún no conoce. La escritura es vulnerabilidad frente a "otra forma de existencia."

En la escritura de de Stefano, entonces, los márgenes y los bordes se convierten en lugares a los que prestar atención, una provocación que la lleva a escribir más allá de ellos. Pero la interioridad en el trabajo de de Stefano también aparece como un umbral abierto: una casa expuesta a la que nos demoramos en llegar. En su trabajo, la casa no es

² Ver "Filosofía y la idea del infinito" y *De otro modo que el ser* de Levinas.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

solo el escenario donde viven sus personajes, sino un sitio de vulnerabilidad y hospitalidad. En *Lluvia*, por ejemplo, de Stefano escribe sobre el día en el que una tormenta tropical interrumpe e invade la escritura de la protagonista, Clarice. Como muchos de ustedes saben, la novela tiene dos partes. La primera parte relata cuidadosamente el encuentro entre Clarice y José, un jardinero cuyo carro quedó accidentado cerca de la casa de Clarice durante la tormenta; y la segunda es el diario de Clarice. En esa primera mitad, José aparece en la puerta gritando desde afuera cuando Clarice está comenzando a trabajar en un escrito. La mitad de la novela transcurre mientras llueve fuera, pero toda la narración describe los acontecimientos desde el interior de la casa desde donde Clarice ve que “el tiempo no había mejorado” (de Stefano, 2006: 23).

La meticulosa construcción del espacio de la casa de Clarice en las primeras páginas contrastará, unas páginas más adelante, con la visita intempestiva de José, una visita que marca una especie de exposición a los elementos—una vulnerabilidad narrada. El “mal tiempo” como descripción del clima en la novela también podría significar algo como “un mal momento,” un tiempo equivocado. Este doble sentido del tiempo se ilustra con la llegada de José y continúa siendo importante a lo largo de la novela, pues el tiempo del exterior no logra coincidir con el tiempo de Clarice. Veamos otra cita de *Lluvia*:

Instintivamente aplicó su mano en trompetilla alrededor de la oreja, concentrándose en aquel sonido que menguaba y volvía... Y ahí estaba José con las facciones nebulosas y el cuerpo licuado, José asido a la reja, José con el pecho empinado, el bueno de José que aflojaba el gesto y desviaba la cara desconsolado para levantarla de nuevo, y conforme la iba levantando, abrir la boca con el eco desencarnado de la prolongación del grito...(de Stefano, 2006: 33)

La “mano en trompetilla alrededor de la oreja” que leemos aquí, es parecida a la mano de la protagonista de *El lugar del escritor* que debe sentir el pulso de las paredes de su cuarto para captar algo del mundo exterior. Sin embargo, en *Lluvia*, no solo hay una palpación en la pared, sino que ocurre una visita: un otro efectivamente llega y entra en el espacio íntimo que salvaguardan las preciadas paredes de la casa.³ La lluvia se convier-

³ Gutiérrez Plaza sostiene que en *Lluvia* (y en muchas otras novelas de De Stefano como *Paleografías*), la lluvia es un elemento crucial. Gutiérrez Plaza reflexiona sobre cómo la lluvia aparece en obras maestras de la literatura como *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust como un componente clave del desarrollo de la historia. La lluvia es “un elemento que nos habla en susurros o en gritos para darnos la noticia de lo que sucede al otro lado, en ese afuera que se abre paso, que se vuelve interior y se hace más denso a través de la escritura”. (Gutiérrez Plaza, 2018)

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

te en el medio acuoso que facilita las interacciones entre Clarice y José, pero también se filtra al interior de la casa, invadiendo la escritura.

Lo que aparece sugerido en *El lugar del escritor*, se despliega en *Lluvia* como la certeza de que hay un afuera insondable que pide ser escuchado, una invasión del exterior que exige entrar. El clima violento llega con una visita sin invitación. Los dos personajes, Clarice, la anfitriona, y José, el invitado, encarnan algo como la "hostipitalidad," un concepto que Jacques Derrida desarrolló en una serie de seminarios inéditos⁴. La hostipitalidad propone una tensión entre la acogida y la hostilidad que implica entrar en el espacio íntimo de otro. Cuando Derrida teorizaba sobre la hospitalidad en los 90s, las discusiones académicas giraban en torno al cosmopolitanismo y la necesidad inmediata de ofrecer una base para la crisis de refugiados en el mundo (suena familiar). El "derecho cosmopolita" de Kant se discutía desde la filosofía como una especie de tratado internacional global que podría disminuir las guerras del mundo. Pero Derrida enfatiza, en estos seminarios, que la palabra *hôte* que en francés significa tanto huésped como anfitrión, incluso extranjero y rehén, vincula etimológicamente la raíz de la hospitalidad con hostilidad. Algo así como que la hospitalidad, en su estructura lingüística, está tomada por una parte inhóspita. Esta conexión hostil es productiva para llevar al límite la noción de hospitalidad. Entonces ¿qué significaría realmente abrir la casa incondicionalmente? En *Lluvia*, cuando las condiciones meteorológicas confirman que el cielo está despejado y la iluminación del interior de la casa recupera su brillo tropical, los dos personajes saben que la visita debe terminar. Es como si el clima extremo fuera la excusa para la visita inesperada, y una vez terminada la tormenta, el tiempo para la hospitalidad también termina.

Por supuesto que nadie hace explícitas las reglas de la hospitalidad porque eso demostraría una falta de decoro⁵. En una escena hospitalaria, el dueño de la casa abre el espacio, pero también establece las condiciones que protegerán su propio poder en esa casa. Así, cuando la narradora dice que José ya desea irse de la casa y Clarice quiere que la dejen sola de nuevo, está claro que ambas partes entienden los límites de la visita inesperada. La longitud de la escena de la visita también nos toma como rehenes: el en-

4 Hay una serie de seminarios sobre la hospitalidad de los archivos de Jacques Derrida que aún no han sido publicados, sin embargo, se mencionan aquí "Hostipitality" publicado en *Acts of Religion and Of Hospitality*, un libro publicado con Anne Dufourmantelle donde invita a Derrida a responder.

5 Tal como afirma Derrida en su libro con Dufourmantelle, las leyes de la hospitalidad están relacionadas con la noción misma de la ley, "La hospitalidad se ofrece al extranjero, ciertamente, pero permanece, como la ley, condicional y, por lo tanto, condicionada en su dependencia de la incondicionalidad, que es la base de la ley". [Mi traducción del inglés] (Derrida, 2000: 73)

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

cuento ocupa la mitad de la novela, al igual que la lluvia. Pero hay otro modo, en que en la escritura de de Stefano hay una dinámica invasiva o de rehén y es otra vez la manera en que aparecen los pensamientos, esta vez de Clarice. A continuación, otro fragmento de *Lluvia* del momento en que Clarice está viendo los reflejos de unas gotas de la lluvia en un gabinete dentro de la casa:

¿Cuál de los dos reflejos era el más auténtico? ¿El que escribía o el que se observaba a sí mismo escribiendo? ¿El que mira y porque se mira como imagen rediviva del estar escribiendo ya no escribe? ¿Lo que tiene o ya no tiene cabida en la refracción del presente? En el presente que ya es, en el presente que ya no es... En el tiempo acelerado, en el tiempo demorado. (de Stefano, 2006: 42)

Este tiempo *demorado* que logra encarnar de Stefano en su escritura se alarga y se encoge, es una fisura o filtración entre interior y exterior. En la cita pareciera sugerirse una especie de paradoja: por un lado, un reflejo debe permanecer fiel a su imagen, por el otro, si hay una imagen que "escribe" sobre la original, entonces está ocupada contemplando y por ello no es posible que esté escribiendo en ese preciso momento. Pero más que una contradicción, de Stefano disecciona y separa los momentos de contemplación y pensamiento del momento de la escritura, sólo para volver a suturarlos y confundirlos en múltiples reflejos.

La atención a la contemplación a escala micro ralentizan el proceso de escritura y lectura. La narradora de *Lluvia*, que tal vez sea Clarice escribiendo sobre sí misma en tercera persona, opta por un aplazamiento de ese instante de mirar. La escritura halla lugar en ese aplazamiento o *demora*. El exterior y el interior estallan en una infinidad de gotas que luego retornan en forma de cavilaciones y escritura. Con ese efecto de alargamiento y refracción del tiempo, de Stefano logra sumergirnos en el acto mismo de pensar, contemplar, leer y escribir.

Así, la escritura como escena íntima y a la vez expuesta configura una tesis sobre el habitar: una corriente en movimiento sin estancarse ni estabilizarse. Este movimiento es un lugar o lo que llamo un *de-morar*. La *de-mora* entonces es una forma de escritura que acoge los reflejos del exterior y las hace parte del interior, una forma de escritura hospitalaria⁶. La *demora* guarda relación con morada y habitar pues viene del latín *morari*⁷, que también es la raíz de morosidad. Con Victoria de Stefano, podemos pensar en

6 Como afirma Derrida, la hospitalidad es esperar: "La hospitalidad debe esperar y no esperar. Es lo que debe esperar y aún [et cependant] no esperar, extenderse y estirarse [se tendre] y aún permanecer y sostenerse [se tenir] en la espera y en la no espera" [Mi traducción del inglés] (2002: 360).

7 Las elaboraciones de Derrida sobre la noción de demeure en francés son particularmente esclarecedo-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

una escritura que se relaciona con lo otro, como una combinación entre habitar, demorar, e incluso como espera morosa.

En *Teoría del ascensor*, Sergio Chejfec habla de la forma en que de Stefano se las arreglaba para incluir la espera en sus novelas, formula, "uno siempre tiende a establecer jerarquías, pero no es fácil encontrar en la literatura de Victoria un título decisivo en el desarrollo de su escritura, o que atrae por sobre otras coordenadas principales de su obra. Acaso esto sea así porque ella es más que nada una presencia que deja una obra en espera" (2016: 176). Por otro lado, Luis Moreno Villamediana dice sobre *Paleografías* que: "Lo que se rechaza es la pronta conquista de un final, porque las estrategias de composición buscan, más bien, conformar una experiencia estética de la demora y su arrastre" (2019). Así, pienso en *de-morar* como un situarse y a la vez un sitio ya, desde el que se pasa de una narrativa lineal, en singular, a líneas de tiempo palpitantes y morosas, en plural.

Esta escritura es, en cierto modo, fiel a la experiencia de ser atravesada por la posibilidad de un acontecimiento, un afuera que es bienvenido adentro pero que nunca hubiese podido anticiparse. Veámoslo en las propias palabras de Victoria de Stefano: en un diálogo abierto que mantuve con ella en 2019, ella intentaba explicarme su problema con la noción de *ficción*; para de Stefano escribir *ficción* podía implicar que no hay acontecimiento porque el autor quiere controlar la anticipación del evento. En cambio, ella explicaba que deliberadamente intentaba no prever nada. Repito aquí el epígrafe:

Quando escribo trato de llevarme por *lo que está por suceder*, por lo que llamo "los posibles," ningún final cerrado, sino que voy siguiéndole los pasos a lo que llevo escrito y el final procuro que sea como el movimiento del mar que lleva a la ola a morir en la playa [Énfasis mío].

Ese *lo que está por suceder* es la inminencia de una acción o un acontecimiento y es ahí donde su escritura *palpita*. Ese es el lugar del escritor, un tiempo diferido, alargado y abierto desde donde se demora y se hace morada. Desde ahí, lo que se espera ya ha estado sucediendo. Quiero concluir pensando que la escritura de de Stefano reorganiza el espacio y el tiempo del libro de otra manera. Cuando el tiempo retrasa su llegada, toda la infraestructura literaria se pone en cuestión, ya sea como categorías o como lenguaje. La obra de de Stefano se pregunta cómo recibir al otro, sus palabras, sus historias y las partes que son ininteligibles. Así, en su insistencia entre habitar y desplazarse, de Stefano

esclarecedoras, ya que considera la tensión entre habitar y retrasar o demorar.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

lleva a cabo la difícil labor de interrumpir las ilusiones de estabilidad, ideas de mundo, unidad o armonía política, tanto estética como filosóficamente. Hoy, a casi dos años de su muerte, acercarse a la escritura de Victoria de Stefano como un espacio palpitante puede ser el trabajo de duelo que, como lectores, mantenga esas páginas vibrando.

Referencias

- Chejfec, Sergio (2016). *Teoría del ascensor*. Primera edición. Barcelona: Jekyll & Jill.
- de Stefano, Victoria (2016). *Diarios 1988 -1989: La insubordinación de los márgenes*. Caracas: El Estilete.
- (1992/2010). *El lugar del escritor*. Caracas: Otero Ediciones.
- (2006). *Lluvia*. Barcelona: Candaya.
- Derrida, Jacques (2002). "Hostipitality: session of January 8, 1997" en *Acts of Religion*. Editado por Gil Anidjar. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques, y Anne Dufourmantelle (2000). *Of Hospitality*. Stanford: Stanford University Press.
- Gutiérrez Plaza, Arturo (2018). "The Outside Which Forces Its Way In, or the Writing of Victoria de Stefano." *LALT*, Issue 5.
<https://latinamericanliteraturetoday.org/2018/01/outside-which-forces-its-way-or-writing-victoria-de-stefano-arturo-gutierrez-plaza/>.
- Levinas, Emmanuel (1998). *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Duquesne: Duquesne University Press.
- Moreno Villamediana, Luis (2019). "Los puntos de retorno: *Paleografías* de Victoria de Stefano." [Manuscrito]

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

VICTORIA DE STEFANO Y LA EPOPEYA DE LOS CANSADOS

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

Recibido: 22/08/2025
Aprobado: 22/09/2025

RESUMEN

Este ensayo pretende dar cuenta de los tipos de personajes solitarios, abatidos, y renunciantes en la novelística de la escritora venezolana Victoria de Stefano; así como la temática evocativa y reflexiva propia de la autora que engloba temas sobre el devenir de lo humano.

Palabras clave: historias, memoria, evocación, pasado, devenir.

Cómo citar: Lozada, Carolina (2025). "Victoria de Stefano y la epopeya de los cansados". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 27-33.

Victoria de Stefano and the epic of the tired

ABSTRACT

This essay aims to explore the types of lonely, dejected, and resigned characters in the novels of Venezuelan writer Victoria de Stefano, as well as the author's evocative and reflective themes, which encompass themes about the future of humanity.

Keywords: stories, memory, evocation, past, becoming.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En *El lugar del escritor* (1992), Victoria de Stefano aboga por la epopeya de los grandes cansancios en alusión a la petición hecha por Pavese por una epopeya de los solitarios. En ese constante discurrir sobre la escritura, que es en esencia la materia medular de este libro, la narradora afirma que sus novelas:

en el fondo si de algo tratan es de todos esos trabajos que nos erosiona la vida: el peor de todos, el trabajo de ser feliz, esto es, de no ser del todo infelices. Todos mis personajes están exhaustos, si callan es porque ahorran el aire para la última boqueada, y si a veces responden es como sonámbulos a quienes de golpe gritan sus nombres...son la inmutabilidad de sus inmensos dolores, *residuos de humanidad para la eternidad maduros*, como las viejecitas de Baudelaire (40).

Dicha afirmación es constatable a lo largo de su obra, en la que la presencia de personajes solitarios y abotargados por una existencia que crepita hacia la extinción de su propio fuego es evidentemente rastreable y conforma parte del núcleo narrativo de la escritora venezolana junto a esa "reverberación del pasado" (como lo llama Sergio Chejfec en el prólogo de la reedición de *La noche llama a la noche*, 2008) con la que de Stefano construye (más bien reconstruye) un inventario mnemotécnico en el que convergen anécdotas de sus personajes y subtramas paralelas a la historia central (versiones personales y ajenas, instantes, epifanías, desencantos, fracasos) de personajes reales, históricos. Si acaso pueda hablarse de una historia central porque los libros de Victoria están contruidos con el ensamblaje de quien relata dentro del relato, pensemos, por qué no hacerlo, en *Los cuentos de la mil y una noches* y en el propio título plural de la que considero su novela cumbre: *Historias de la marcha a pie* (1997). Historia o historias, valen ambas formas, pues como afirma Luis Moreno Villamediana en la narrativa de Victoria de Stefano "cada historia personal es la versión microscópica de todo el volumen", siendo la propuesta de la escritora nacida en Rimini "una poética híbrida que aglomera ópticas divergentes", cuyas "novelas tienen la estructura de una ciudad por donde constantemente se pasea una muchedumbre" (498) [la traducción es mía].

Esas versiones microscópicas son extraídas, obviamente, de un universo mucho más amplio. De Stefano se vale de memorias, diarios, ensayos, cartas, confesiones para poblar, yo diría para acompañar, las historias que está narrando. Dentro de esta estructura buena parte de sus personajes se articulan en comunidades pequeñas, habitadas por parientes, vecinos, amigos, vagabundos; esto ocurre sobre todo en *El desolvido* (1970), *El lugar del escritor*, *Lluvia* (2002), *Vamos, venimos* (2018). Novelas en las que se funda lo narrado desde espacios mínimos (una celda, una habitación, la ventana con vista al jardín, la casa

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

dentro del vecindario). Y, a su vez, estos espacios reducidos son ampliados gracias al vasto espectro enciclopédico manejado por la autora que engloba lo humano bajo la jurisprudencia de quienes ya transitaron este mundo y dejaron su constancia:

De Herodoto de Halicarnaso a Tucídides y Tácito. De la historia antigua a la moderna, de la memoria del pasado a la irreductibilidad e imprevisibilidad de la más caótica y reciente. De los jonios a los atenienses, Heráclito y Empédocles, Demócrito y los sofistas, Platón y Aristóteles, estoicos y epicúreos. Oriente y Occidente, helenismo y cristianismo. Apolonio de Tiana, Epicteto, Marco Aurelio, entre los más sabios (*Historias*, 1997: 314).

Con la destreza de quien maniobra un gran archivero, con la soltura de quien desplaza el dedo por los apellidos hasta dar con ese nombre que le recuerda una situación, una experiencia, el lugar de un acontecimiento Victoria va hasta la referencia y la enriquece con sus comentarios al margen escritos con su exquisito estilo literario. Momentos estelares, pero sobre todo los momentos capitulares de pintores, músicos, escritores, pensadores y gente común son trasegados en su narrativa asistida por la pertinencia de la evocación y la memoria en donde el pasado y ese presente que se está haciendo pasado de los personajes parecen superponerse como capas del tiempo que siempre se está devorando a sí mismo. Para Chejfec, esta capacidad evocativa de Victoria de Stefano le confiere una especie de encarnación proustiana. De este modo lo plantea el escritor argentino en su *Teoría del ascensor* (2016):

Victoria recupera la dimensión evocativa como motivo de su conversación sobre el presente; un presente y un pasado que, por otra parte, no están constituidos meramente por hechos y recuerdos, experiencias materiales y afectivas, sino sobre todo por lecturas. Y con esto me refiero al segundo aspecto de su proustianismo. No conozco otra persona con un conocimiento tan acabado y transversal de la literatura y el pensamiento europeo del siglo XX, también del XIX. Todo aquello respecto de lo cual Proust es emblema literario, que lo haya antecedido o trascendido, o sea, prácticamente todo lo escrito ha sido leído por Victoria y está incorporado tanto a su inteligencia literaria como emocional (174).

El epígrafe de Walter Benjamin con el que Victoria de Stefano abre su novela *Paleografías* (2010a) confirma su insistencia en la exploración y detenimiento sobre la evocación de nuestro frágil tránsito humano: "El contenido de una conversación es reconocimiento del pasado, como si fuera nuestra juventud y nuestra vejez ante el campo en ruinas de nuestro espíritu". En *Paleografías* de Stefano se centra en Augusto, justo uno de sus personajes más cansado, abatido en voluntario ensimismamiento. Augusto es un

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

un pintor que está atravesando un periodo depresivo. El tedio y la enfermedad, que ya había aparecido años antes en su vida, le minan de tal modo que lo hacen improductivo en lo artístico e inoperante en lo emocional. El sopor de Augusto lo sume en un estado de completa inapetencia: "Cabizbajo, a los tumbos, disminuido en talla y estatura, envuelto en un relente de muerte desandando el camino a casa, de donde nunca debía haber salido" (13). Para completar el cuadro del artista estancado y con pensamientos oscuros, la novelista emplea unos de sus recursos frecuentes: el encabalgamiento de nombres de personajes reales y de situaciones por estos vividas. En este caso particular apela a una lista de pintores suicidas, así nos habla del pecho ensangrentado de Edouard Manet, del cadáver de Van Gogh, acostado con su pipa, de las venas abiertas de Rothko "en la más absoluta e irrevocable soledad de su estudio atestado de botellas de whisky vacías" (30), entre otros. Si bien la narrativa de Victoria de Stefano no es un compendio de desencanto y desesperanza, al estilo Onetti, sí está cruzada por ese largo trajinar de lo humano en sus cúspides y caídas, inclinándose más hacia el vértigo del desplome que hacia el empeño por la cumbre. La enfermedad, la vejez, la soledad, el olvido, el fracaso y la muerte están siempre atentos, dispuestos a acompañar los ¿vanos? intentos humanos en la búsqueda de la felicidad o de la permanencia y la notoriedad. Esa cosa imprecisa, evasivamente burlona que todos buscamos, esa felicidad la piensa Augusto como algo apenas tramposamente posible en su fragilidad, pues "como toda felicidad parecía sostenerse con alfileres, que como toda felicidad terminaría descubriéndose como un puro engaño" (36).

En los libros de Victoria de Stefano encontramos seres en el recodo, en ocasiones melancólico de una vida ya transcurrida en su accionar público, una vida alejada del centro, del foco, de la búsqueda, de la expectativa, una vida aposentada en los postreros reductos de su existencia. Esos alejamientos constituyen particulares retiros, cuarteles de invierno. Bernardo, de *Historias de la marcha a pie*, es un buen ejemplo de esta afirmación. Enfermo, agotado, apartado y bastante quisquilloso (egoísta e irresponsable, según definición de sí mismo) espera su final con la imperiosa encomienda hecha a su amiga, la narradora, para que cuente sus memorias: "Escribe, escribe sobre mí como el difunto que soy" (340).

Ahora, si bien el estado melancólico se termina apoderando de estos espíritus destefanianos, es necesario acotar que sus melancólicos pertenecen a la tradición meridional de la que habla Roger Bartra en *Cultura y melancolía* (2001). Para Bartra este tipo de melancólico es "aquel que vivía inmerso en el inseguro torbellino de las de-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

decisiones que su conciencia del libre albedrío le imponía" (180) a diferencia del melancólico protestante del norte, ese hombre puritano "que vivía como un árbol, pegado a unas raíces hundidas en el pecado original" (181). El melancólico meridional se mueve por la vida en un constante migrar, de una disyuntiva a otra en búsqueda de su salvación, como el Quijote tras sus quimeras, afirma Bartra.

¿Acaso los personajes que transitan por *Historias de la marcha a pie* no pertenecen a esa migrante especie de raza melancólica meridional? Pienso en el australiano, de *Historias de la marcha a pie*, ese "fanático explorador del enigma" (56) que frecuentaba cementerios para visitar a "aquellos que estando muertos seguían vivos" (56). Esta calificación de melancólico meridional bien calza con Bernardo, quien después de una vida de viajes, lecturas, experiencias, renunciadas, afectos y desencuentros hasta ese apartamiento final, asume que se encuentra en la postrimería de su existencia e impele a su amiga para que ella acepte la agotadora misión de escribir sobre él, sobre ese hombre vencido por el cansancio y el tiempo:

Sin afeitarse, dejándose crecer la barba que remataría en punta, comiendo, durmiendo apenas, despertando con su cansancio encima, horas enteras sin hacer nada, sin sentimientos, apagado, flotando en profundos golfos de embotamiento de los que parecía que no iría a salir nunca, deslizándose en una existencia extraña, evadiéndose hacia otra vida (292).

Con el final de Bernardo, la narradora inicia la marcha, reconstruye la vida del difunto junto a sus propios recuerdos y también los ajenos de una vida atribulada por exilios, precariedades económicas, incertidumbres y un nomadismo que le permitió conocer lugares distantes, trashumantes bohemios, como el holandés y el australiano, mujeres a la sombra de sus figuras tutelares masculinas, como Marta, la cuidadora de Bernardo, a quien este llamaba sin empacho su "fiel Viernes". Tal vez sea justamente esta novela, junto a *Paleografías*, el libro donde convergen en mayor medida los espíritus cansados de los que habla la autora cuasi teóricamente en *El lugar del escritor*.

En *Paleografías*, de Stefano agrega un elemento más en el forjamiento de seres de movilidad apocada, menguada: el confinamiento forzado. Augusto en acato del consejo médico de tomar vacaciones para mejorar su salud se retira al litoral en donde se desata una gran tormenta que como "un manchón apocalíptico" diluyó cielo y mar. En ese retiro, el pintor logra establecer vínculos con otros "confinados" por las consecuencias del temporal y pronto la existencia, la felicidad, la muerte, los temas habituales en Victoria de Stefano, aflorarán en las reflexiones y conversaciones entre los personajes. Y al final del libro, cuan-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

do las fuerzas públicas logran levantar el cerco impuesto por el desastre natural, Augusto, como quien ha sido permeado por los beneficios de una terapia conversacional, logra una mejoría en su estado anímico. Vemos cómo lo que en principio asomaba como una imposibilidad (la mejoría) progresivamente se hace posible porque si bien las novelas de Victoria de Stefano están acuciadas por el agotamiento y las penas de los mortales, la escritora logra escurrir un poco de luz entre la oscuridad porque la suya no es una escritura pesimista. Es más bien una escritura que, de alguna forma, atestigua el transcurrir de lo humano con sus fugas y bemoles. No en vano el personaje principal de *Paleografías* es justamente un pintor, y no es fortuito que los libros de Victoria estén transitados también por músicos con sus oberturas, ritmos, tempos, compases.

Dentro de esta gama de personajes destefanianos no puedo dejar de mencionar a los indigentes como una subcategoría particular entre sus personajes cansados y alejados, condenados socialmente a la marginalidad, la inacción y la carencia de una identidad constatable. La escritora siente una inclinación por la observación de este tipo de personas. En pasajes de *Lluvia* y *Vamos, venimos* nos topamos con su detención frente a estos sujetos de la precariedad. En *Lluvia*, Félix, el indigente que suele estar acompañado por un perro, es observado por la narradora. Atraída por esa vida al margen, lo observa, le reconstruye la vida sin que él tenga la mínima sospecha de que está siendo parte de un supuesto, de una probable vida. Ella se pregunta al mismo tiempo que se recrimina:

¿Por qué esta curiosidad enfermiza e intrusiva por lo que está más allá, por debajo y por detrás de las vidas de los demás? En especial de las vidas de todo tipo de apestados, vagabundos, pordioseros, borrachines, dementes de los que hay un buen surtido en el territorio de este enclave comprendido entre tres panaderías y la iglesia: esto es, entre el pan y la limosna. ¿Qué me da derecho a escrutarlos como si se tratara de seres inanimados, objetos de vivisección? (176).

Y como si la vida se tratase justamente de una composición musical, con oberturas y cierres, Victoria de Stefano nos ofrece un regreso en *Vamos, venimos*, su última novela publicada en vida. Juan, el hijo de esa madre que narra en buena parte del libro, una madre a secas, sin nombre, regresa a la casa materna luego de vivir años en el extranjero, empujado por una ruptura amorosa. Con el retorno del hijo se retoman las ceremonias familiares, se reconstruye, en un largo ejercicio de repaso mnemotécnico, la vida de quienes rodearon los años jóvenes de Juan. De algún modo, *Vamos, venimos* toma el testigo de *Lluvia*, esa novela que mira al mundo desde la ventana de la habitación de Clarice, y continúa dando cuenta del mundo esta vez saliendo de casa, alejándose de la comunidad, adentrándose a un viaje en donde ella, esa mujer sin nombre, con ese "recono-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

nocimiento del pasado” nos recordará a aquella que inició la marcha a pie para ver a Bernardo.

No es fortuito el título *Vamos, venimos* para cerrar una vida estimulada por la curiosidad filosófica, intelectual, literaria. Toda la narrativa de Victoria parece sostenerse en esta premisa en donde unos y otros transitamos en nuestros frágiles roles de seres para la muerte porque “Así como venimos, nos vamos, turnándonos sobre la estela del tiempo que estaba cuando todavía no habíamos venido. Antes, durante y después. No ser aún, ser apenas, no ser ya. Viajeros presentes, viajeros ausentes” (III).

Referencias

Bartra, R. *Cultura y melancolía* (2001). Las enfermedades del alma en la España del siglo de Oro. Barcelona: Anagrama.

Campos, D. Gutiérrez, C. (Compiladoras) (2024). *Panorama Histórico-Crítico DA. Literatura venezolana*. Tutóia: Lupa.

De Stefano, Victoria. *Vamos, venimos* (2018). Bogotá: Seix Barral, 2018.

----- *Paleografías* (2010a). Caracas: Alfaguara.

----- *El lugar del escritor* (2010b). Caracas: Otero ediciones, 2010.

----- *La noche llama a la noche* (2008). Caracas: Mondadori.

----- *Lluvia* (2006a). Barcelona: Candaya.

----- *El desolvido* (2006b). Caracas: Mondadori.

----- *Historias de la marcha a pie* (1997). Caracas: Alfaguara.

Moreno, Luis. “Os punto de retorno” (2024). En *Panorama histórico-crítico da literatura venezolana*. (Campos, Daniela e Gutiérrez, Cristina, organizadoras). Tutóia: Lupa. Pp. 489-505.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

LAS AFIRMACIONES FEMENINAS DE VICTORIA DE STEFANO

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

Recibido: 18/09/2025
Aprobado: 25/09/2025

RESUMEN

En *Vamos, venimos*, Victoria de Stefano recurre a la escritura simultáneamente fragmentaria e íntima para dar cuenta de una posibilidad de recuperación. La vuelta a casa de Juan, uno de los personajes principales, y la historia de vida de un amigo suyo, pueden implicar un sentido de fallo, pero las notas que la madre de Juan tomó en un viaje a Francia sirven de contrapeso al desánimo y de instauración del modo afirmativo. Allí se postula la ficción teórica y femenina del afecto, el equivalente moral de una pulsión que reúne diferentes relatos y posibilidades como expresión del necesario dinamismo.

Palabras claves: Victoria de Stefano, circulación, maternidad, escritura femenina, fragmentariedad.

Cómo citar: Moreno, Luis (2025). "Las afirmaciones femeninas de Victoria de Stefano". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 34-42.

Victoria de Stefano's feminine affirmations

ABSTRAC

In *Vamos, venimos*, Victoria de Stefano uses simultaneously fragmentary and intimate writing to convey a possibility of recovery. The return home of Juan, one of the main cha-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

racters, and the life story of a friend of his, may imply a sense of failure, but the notes his mother took of Juan on a trip to France serve as a counterweight to discouragement and establish the affirmative mood. Here, the theoretical and feminine fiction of affect is posited, the moral equivalent of a drive that brings together different narratives and possibilities as an expression of the necessary dynamism.

Keywords: Victoria de Stefano, circulation, motherhood, feminine writing, fragmentarity.

"Penélope es la cumbre del libro. La primera oración contiene 2500 palabras. Hay ocho frases en el episodio. Comienza y concluye con la palabra femenina sí".

Carta de James Joyce a Frank Budgen, 16 de agosto de 1921

El título de la novela de Victoria de Stefano, *Vamos, venimos* (Seix Barral, Bogotá, 2019), es la variante conjugada de una locución verbal ("ir y venir") y la repuesta tentativa a una pintura de Gauguin (llamada "¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?"¹). El enlace de ambas articula una conjetura sobre la circulación como anclaje narrativo, lo cual incluye el *modus operandi* de lo escrito y las variables de la movilidad. Para De Stefano, ese gesto sobrepasa las evidencias del viaje marcial, los ritos de iniciación, las audacias o prebendas o énfasis de los trotamundos, o los comprometidos caligramas de la antropología. Su interés se relaciona, más bien, con la mudanza de lo vivido en dádiva. Un relato es el registro muy parcial pero ineludible de pequeños o ampulosos saltos geográficos que reúnen lo que puede compartirse. Pero en *Vamos, venimos* el propósito de la ficción es teórico, porque funda el espectáculo portátil de la observación, y con él una serie de cortes que desarrollan la noción misma de transcurso—de las decepciones del retorno a la aquiescencia, del turismo y la maternidad a la autoría. Se lo podría describir con una frase que Eugenio d'Ors usó para identificar *La caza de Meleagro*, de Nicolas Poussin: "Es un *desfile*, una *procesión*, que en griego se dice *théoria*" (1951: 34). Su argumento termina siendo el agregado excéntrico de historias, fábulas mínimas carentes de guiatura, hasta mitos desleídos en los cuales se viaja o se envejece para aceptar la experiencia dispersa.

¹ En *Paleografías* De Stefano escribió: "Poco después de tragar una dosis de arsénico, insuficiente para acabar con su vida, Paul Gauguin pintó *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?* ¡Dios mío, qué clase de preguntas son esas!" (Caracas: Alfaguara, 2010, p. 72).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

El comienzo tiene la estructura y la fuerza de una escena primitiva, por su complejo nudo de voces y visiones que solamente una terca hermenéutica insolvente podría reducir a un enunciado universal:

Cada vez más a menudo, y a la hora propicia de la luz menguada del atardecer, Juan salía a sentarse en el banco adosado a la pared del porche abalconado. Había descubierto que desde esa posición adelantada –metro y medio por encima del nivel de la calle– se le ofrecía una vista considerablemente más amplia que la de los ventanales del piso de arriba, bloqueados por la fronda de los consecutivos árboles: mangos, luminosos flamboyanes, bucares, ceibos, trinitarias de árbol en suntuosa expansión floral (y sin que nada las contuviera en su ascenso) tirando a morado (flores no, brácteas, una variedad de hojas diferentes a las normales, tirando a morado tampoco, magenta, especificaba su madre, que tenía un lado puntilloso con respecto a la precisión de los términos, que era un color mestizo producto de la cruz cromática por la cual el azul se encendía de un rojo púrpura vivo, también llamado *fucsia* por el mórbido tinte rosa violáceo de las inflorescencias de un arbusto oriundo de América, o *rosa mexicano* por el uso frecuente en textiles, vestimentas, collares, ajorcas y otros objetos tradicionales, que le daban ellos) (De Stefano, 2019: 11).

En ese párrafo, la escritura demuestra su carácter simultáneamente deconstructivo y político, capaz de socavar la enunciación de la aparente neutralidad con el empotramiento de una adenda que la interrumpe y modifica, pero no la substituye; el resultado es un bloque plurimembre donde ya no se escucha la voz de la omnisciencia. Eso añadido proviene de un saber que yuxtapone la pericia y cierto tenue enciclopedismo de la madre de Juan, no de la doxa o sus imperativos. El ecosistema de tal inicio permite la convivencia de inclinaciones, géneros, edades, en un acto de establecimiento de una colectividad (siquiera exigua) de la cual se entra y se sale a voluntad. Esa convivencia es primordialmente femenina y la emparenta, siquiera oblicuamente, con algunos procedimientos de Clarice Lispector, en muchas de cuyas obras, y especialmente en *Agua Viva*, según Mária Russotto, “los hechos quedan flotando y aislados, como simples minirrelatos en medio de una inmensa tiniebla que los engulle” (1989: 86).

El emplazamiento de Juan parece otorgarle privilegios como espía benévolo, narrador inaugural y voyeur: ha descubierto en la casa una locación que domina la perspectiva del tráfico ajeno. No es, por supuesto, un panóptico. Su actitud no es punitiva, sino fisgona y, lo entendemos de inmediato, un poco errática en su curiosidad: convierte en flores lo que en verdad son brácteas; confunde los pigmentos. De manera sutil, Victoria de Stefano constituye acá la idea del informe fugaz, hecho de atisbos, balanceos, datos que solo cabría describir como versiones recolectadas por el contacto momentáneo, la meditación, el recuerdo falible o el deseo. La narrativa sencillamente apunta a ese acopio, al tiempo que abjura de cualquier intento de convertirlo en tratado. El “lado puntilloso” de la madre de

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Juan es la proclama de otras percepciones que encuadran la suma de ejercicios maduros del cuerpo y lo imaginario. Por eso, cabría leer un hábito del hijo como una puesta al día, una revancha apacible:

su tictac interno lo empujaba a acantonarse en el banco pintado con varias capas de verde, que, según las variantes de su humor lingüístico, llamaba *su apostadero, su trono, su bastión, su podio de vigilancia, su butaca, su asiento de palco, su observatorio de mirar en torno y de cara al proscenio de una calle cada vez más alejada de lo que había sido en su infancia* (De Stefano, 2019: 11-12).

La repetición del pronombre posesivo marca el reacomodo de Juan en el espacio familiar—más bien matriz. Según sabremos luego, aquello es parte de su “convalecencia”, porque está de vuelta en esa casa veinte años más tarde y después de haber creído que no iba a regresar. Equivale a la apropiación simbólica de un solo elemento en una especie de herencia precoz. Aquel asiento sirve para confirmar la faz múltiple de toda circunstancia: por un lado, sostiene a aquel hombre en su primigenia unidad de lugar, en el perenne (y paradójico) *hic et nunc* que él había previamente descartado como punto de arribo y domicilio; por el otro, le otorga al mirón el chance de advertir que la calle se distancia de su antiguo avatar admisible. Allí se comprueba esa lógica que incorpora el retorno y la moneda ferrosa de la separación.

Desde donde está, Juan admite su circunvalación y la manera en que él ahora se inserta en la práctica de los vecinos. Lo que se observa en la urbanización delinea un diagrama no aparente que es al mismo tiempo la foto inviable de unas reflexiones. Solo la ficción puede describir la estructura recíproca, que se abstiene de oponer lo fortuito y lo obligatorio. Para Juan, el examen de los acontecimientos implica superponer sus ideas sobre la libertad, las imágenes de su biografía y las especulaciones sobre quién es quién, y así acatar la norma esquivada de lo fragmentario. La causalidad no sigue la gráfica rectilínea de la escritura sino un croquis más laxo dibujado por

las entradas y salidas de algunos de esos bailes de salón en los que, con arreglo a un fatigoso repertorio de movimientos, los bailarines, dándose la alternativa a intervalos preestablecidos, desplegaban sus evoluciones a fin de empoderarse de todo el perímetro de traslación del salón (De Stefano, 2019: 15).

Esos personajes entran en el campo visual de forma autorizada como emblemas de un relato social: a partir de ellos sabemos, aunque sea brevemente, el estado de la economía (los jardines cercanos se han cubierto de monte y maleza, los carritos del mercado que algunas señoras arrastran tienen las ruedas torcidas); el grado de criminalidad (Mario es-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tá atento siempre a un ataque furtivo); los beneficios de ser militar (el "atildado" capitán vive en una casa "renovada" y se pasea, "pulquérrimamente vestido de blanco", en una silla de ruedas con motor que empuja su mujer)... Los detalles no son inocuos, funcionan como indicios de un contexto mayor y así componen el teorema de un país que el observador encuentra ahora cambiado. El método se adscribe a una política discreta pero no ineficaz. Kafka también lo practicó: Pascale Casanova vio en la obra de este una preocupación general por la violencia simbólica y las "formas invisibles de la dominación" (2015: 319), que el autor checo puso en evidencia en las tramas secundarias. Para Victoria de Stefano, la cuestión está en unir la curiosidad humana al microanálisis material casi imperceptible, que nunca hace de la literatura un libelo. La Venezuela que Juan dejó al marcharse a Inglaterra es un minuendo que solo fija el comienzo de un proceso complejo; quien emigra y regresa la percibe comprimida, con lo que afronta las consecuencias al desnudo. El resultado tangible perfila los efectos del crimen ideológico y los embates del tiempo—los años transcurridos acumulan decretos de Estado, desgaste anímico, la obsolescencia propia de la biología.

En *Vamos, venimos*, el porvenir puede por ello ser una pasión inminente o postergada. La palabra *futuro* aparece por primera vez, y repetidamente, asociada a la abulia de Horacio, provocada por el desempleo. En el entorno de una nación en crisis y un hogar estricto, cualquier porvenir se figura como un despeñadero. Sin embargo, para algunos esa liga es transitoria; a pesar de los problemas, Juan corrige el pesimismo de su amigo de infancia (su no reiterado) casi al final del capítulo donde detalla sus infortunios: "Sé que acabaré por restablecerme del todo" (De Stefano, 2019: 152), sabe expresar a su vez. Su propia visión del mañana, como él mismo la describe, es menos arqueológica—no busca abarcar el horizonte entero, sino instancias parciales que lo ayuden a sobrellevarlo y prever otra suerte. Su enfoque sirve de preámbulo a la segunda mitad del libro, más centrado en la historia familiar de la madre de Juan y su viaje a Europa. "Cuando se cierra una puerta, otra se abre": el nombre de la sección siguiente apela a la dialéctica para insinuar de una vez el imperativo de la fluctuación y el cambio. *Vamos, sí, venimos*. La inquietud por la movilidad podría resumirse como la prolija puesta en escena de los contrapuntos al pastoso carácter de Horacio, para quien todo parece inscribirse en un tiempo cerrado. Además, el protagonismo de la madre a partir de ese instante permite la introducción de una amplia gama de personajes, lo cual aumenta el número de narraciones.

Muchas de esas estampas conforman genealogías lo bastante heterogéneas para renegar de la lógica simplista y positiva. Los dramas de la guerra, la experiencia migrato-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

toria, las profesiones frustradas, el cumplimiento orgulloso, el recelo, la ética, la relevancia del arte, el derroche... Como Leticia le dice en Francia a Anatole: "Querido sobrino, yo también quiero hacerme escuchar. Sé cosas que quizás tú no sepas" (195). La novela como catálogo distendido de voceros. Los sucesos y tránsitos crean un tejido donde se registra la expansión y se desarticula cualquier determinismo; allí Europa, por ejemplo, es un vasto puerto urgente de partida y arribo, según cada momento de convulsión planetaria. Ya en el cuadro de Gauguin se retrata lo que Henri Perruchot describió como el mundo *extrêmement flou* [borroso, vago] (1961: 224);); es cierto que las preguntas inscritas en la esquina superior izquierda de la pintura solo pueden responderse con la cautela de la filosofía. Sin embargo, su carga simbólica representa diversos estadios temporales. Observada de derecha a izquierda como un texto semítico, la obra abarca de la infancia a la senectud. Esa explicación no impide otros itinerarios; a esa especie de trama sofoclea que comprende la vida individual se agrega otra, como lo ha visto Michel Butor: el tiempo de las generaciones, sustentado en un paneo de izquierda a derecha de la tela. En él las respuestas son otras: venimos de los ancestros, somos los adultos de hoy, vamos a nuestra descendencia (2000: 26-27).

Ir a Francia, regresar a Caracas: el resumen de la travesía es engañoso porque da la impresión de abarcar solo dos direcciones. La sintaxis narrativa de *Vamos, venimos* permite sin embargo un cruce de marchas que engloban aun más motivos. En general, el dilatado periplo de Leticia y la madre de Juan es como el pliego donde se asienta una teoría de la escritura vinculada al viaje y a la ceremonia de la contemplación. Silvia Montiglio ha discutido la fascinación que provocaban las provincias extranjeras en la antigua Grecia. Al analizar el *Prometeo encadenado* de Esquilo coteja dos formas de conocimiento. Por una parte, dice, Prometeo es el geógrafo que no ha estado en ningún lado—un héroe inmóvil y capaz de ver con los ojos del alma, y por eso le cuenta a Ío los espectáculos terribles [*dyscherē theōrian*] que le aguardan. El discernimiento en este caso procede de la inspiración, escribe Montiglio, no del rastreo. Por otra parte, están los miembros de la escuela jónica, para quienes solo los errantes descubren el mundo (Montiglio, 2005: 123). La novela de Victoria de Stefano podría alinearse con el saber de Tales, Anaximandro y Heráclito, de esta última línea. En un recorrido por la campaña francesa, las dos mujeres se topan con Ignacio Mancisidor, un vasco que lleva treinta y seis años viviendo en Nantes. Él les habla de las penas y aventuras del vagabundo "filósofo, educador, reformador, amante, adoctrinador de la perfectibilidad social, grabador, maestro de música, botánico y herborizador" Jean-Jacques Rousseau, quien logró vencer "abulia, hastío, abatimiento, desgano, hervores internos, sensibilidad fácil a la efusión lacri-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

mosa y al exceso de sentimientos” para dedicarse a su obra (228). A su vez, el mismo Mancisidor confiesa que también él escribe, pero aquello acumulado es invisible, está a la espera de “la cota de claridad”, aunque aun si terminara su *work in progress* no la publicaría. Su asunto son “las pasiones mortales al desnudo” (227).

La investigación del vasco parece depender sobre todo de una intensidad y reposo semejantes a los de Prometeo; lo que sabemos del viaje a Francia y sus avatares, al contrario, se debe al impulso rousseauniano y femenino que llevó a la madre de Juan a inventariarlo todo en su libreta:

Pronto, mi madre descubrió, con cierta sorpresa, que escribir sobre las incidencias de un país, de extensa y variadísima geografía, sobre el noviciado de unas costumbres y un idioma, a los que no sin espinas ni poca resolución intentaba adaptarse, disipaba su abatimiento (De Stefano, 2019: 205).

Entre paráfrasis y citas directas, casi la mitad de *Vamos, venimos* es en la ficción el trabajo de la mamá de Juan. El ejercicio está relacionado directamente con la maternidad: cada detalle afianza los acontecimientos vividos en el presente eterno del texto (que simultáneamente involucra la expectativa de su lectura) y están en el cuaderno para que Juan se entere. Así se crea la pequeña e íntima comunidad de una autora y un lector. Antes, sin transición, pasamos de las expectativas de Juan ante el fin de aquel periplo a la vuelta de su madre y su propagación de la aventura: “Esa misma noche se afanó por contármelo todo, los sucedidos, paseos a lo largo del río, museos, estaciones de metro, terminales, autobuses, transportes fluviales, salidas al amanecer con muchos, confusos y desordenados pormenores” (De Stefano, 2019: 189). Inicialmente, ella apela al inventario oral de los eventos, lo cual supone la dispersión y el quiebre de la acostumbrada estructura novelesca. Es, en parte, la versión centrífuga de una Scherezade absuelta. Sin embargo, el recuento parece insuficiente y exiguo, y la madre de Juan apela de inmediato a lo que ya había escrito “en un cuadernito fabricado en Taiwán”:

A la vuelta de unos días, mamá trae lo que parece ser una libreta de anotaciones, poniéndola en mis manos me dice: *Aquí la tienes, puedes leerla, desde el comienzo del viaje a cada rato me dieron ganas de no perderme de nada y poner todo por escrito (...)* todos estos días se ha esmerado en pasar en limpio y hacer más legible en esta libreta de cierto grosor y buen tamaño que encontró sin usar en una vieja caja a trasmano en el armario de papá las cosas que veía y consignaba a toda velocidad (De Stefano, 2019: 209).

Esa elección alude al hábito de la retórica femenina que apelaba a lo que Mágina

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Russotto llamara "discursos sumergidos", durante siglos dispuestos al margen de los textos canónicos e históricamente masculinos. Josefina Ludmer, por su parte, dijo de ellos:

se entiende que estos géneros menores (cartas, autobiografías, cartas), escrituras límites entre lo literario y lo no literario, llamadas también géneros de la realidad, sean un campo preferido de la literatura femenina. Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él (Ludmer, 1985: 54).

En los apuntes minuciosos que se legan hay pasadizos que conectan lo dispar sin discriminaciones. La madre de Juan no se ajusta a la figura de la narradora que se encarga de la "preservación oscura: relegada/protegida en espacios cerrados" (Russotto, 1989: 83). El tráfico de imágenes, peripecias y encuentros más bien deriva de una ampliación de lo doméstico y privado, hasta incorporar los monumentos de la cultura oficial y las reverberaciones de productos menos prestigiados. Lo digresivo es allí, paradójicamente, un conato de norma: "Vamos, venimos, andamos rumbo a ninguna parte" (De Stefano, 2019: 231). Aquel cuadernito hace circular una práctica que ahora no tiene que ver con los residuos de un estilo ni con "material de cocina" (Russotto, 1989: 83), sino con la confirmación de una narrativa alterna que incluye preguntas metafísicas e inquietudes caseras. Todo puede ser transmisible.

La notoriedad literaria que Ignacio Mancisidor evitaba tampoco podría originarse de ese informe femenino, pero de cualquier modo el texto es ostensible como trazo material. Lo que se anota es la resolución de las cuestiones propuestas por Gauguin, pero sin la tentación de lo absoluto. Somos los unos y los otros. El ejercicio materno se basa en la desposesión; acá, es la iniciativa de un nexo que debe explicitarse. Cuenta, en especial, la posibilidad de una comunión más abierta y sensible. Su opuesto se vislumbraba en la actitud del padre de Juan: "Estemos claros, no sabiendo papá amar sin posesividad ni egoísmo, no tolerando ser destronado del primer lugar que debía ocupar en sus afectos, la había forzado a tragarse las lágrimas que a duras penas ella podía retener" (De Stefano, 2019: 164). El destino de lo escrito podría ser, justamente, la génesis de una poética de la diligencia y el cuidado que se afana en el enunciado sin censura². La convalecencia de Juan

² Podría relacionarse ese impulso con el comentario de Verena Andermatt Conley a los ensayos de Hélène Cixous sobre Clarice Lispector, donde se refiere a la busca de un deseo que permita ser: "Algo más parecido a una resonancia heideggeriana del Fürsorge, del cuidado, se hace evidente (...) Como madre, comadrona y analista, Cixous insiste en el gesto desinteresado de ayudar activamente al otro a

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

depende en buena parte de las incertidumbres, las especulaciones, la disconformidad—el estilo de su madre, con su permiso de incorporarlo todo. En eso consisten la teoría y la novela del afecto. Es necesario, cierta y finalmente, subrayar de nuevo que el desánimo de Horacio es un rasgo que puede aminorarse. Las últimas palabras de la novela de Victoria de Stefano son la réplica extraída de la notable y femenina perorata asertiva de aquella Molly Bloom que clausura el *Ulises* de Joyce; a la pregunta de Juan: “Entonces, ¿te complace estar aquí de nuevo?”, la madre contesta “Claro-que-sí” (302).

Referencias

Butor, Michel (2000). *Quant au livre. Triptyque en l'honneur de Gauguin*. Paris: Bibliothèque national de France.

Casanova, Pascale (2015). *Kafka, Angry Poet*. Chris Turner (Trad.). London, New York, Calcutta: Seagull Books.

De Stefano, Victoria (2019). *Vamos, venimos*. Caracas: Seix Barral.

D'Ors, Eugenio (1951). *Tres horas en el Museo del Prado*. Madrid: Aguilar.

Ludmer, Josefina (1985). “Tretas del débil”. En González, P. E. y Ortega, E. (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. (pp. 47-54). Río Piedras: Ediciones Huracán.

Montiglio, Silvia (2005). *Wandering in Ancient Greek Culture*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Perruchot, Henri (1961). “Explication de Gauguin”. *Revue de Deux Mondes*, 15 de septiembre: 218-230.

Russotto, Mágara (1989). *Música de pobres y otros estudios de literatura brasileña*. Caracas: CDCH/UCV.

a alcanzar su nacimiento”. *Reading with Clarice Lispector*. Introducción. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, p. xiii; la traducción es mía.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Dossier

Poder, lengua y ficción: voces disidentes

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

ÍDOLOS ROTOS: PUGNAS DE PODER E IMPOTENCIA ARTÍSTICA

Ezequiel Isaza
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
<https://orcid.org/0009-0001-9812-0777>
ezequielisaza2@gmail.com

Recibido: 20/05/2025
Aprobado: 30/06/2025

RESUMEN

Partiendo de nociones postestructuralistas se plantea una lectura política de la novela *Ídolos Rotos* a través de las pugnas de poder y el rol de los artistas en una sociedad que está en plena etapa de conformación social e ideológica. La impotencia artística se configura como la incapacidad de los actantes para completar sus objetivos políticos a través del arte, al enfrentarse a un sistema político salvaje en el que la violencia y la corrupción predominan e inhiben las fuerzas intelectuales.

Palabras clave: poscolonialismo, pugnas de poder, artistas, corrupción, modernidad.

Cómo citar: Isaza, Ezequiel (2025). "Ídolos rotos: Pugnas de poder e impotencia artística". *Voz y escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 44-52.

Ídolos rotos: Power Struggles and Artistic Impotence

ABSTRACT

On Based on post-structuralist notions, a political reading of the novel *Ídolos Rotos* is proposed through the struggle for power and the role of artists in a society that is in the midst of social and ideological conformation. Artistic impotence is configured as the inability

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

ty of the actors to complete their political objectives through art, when confronted with a savage political system in which violence and corruption predominate and inhibit intellectual forces.

Keywords: postcolonialism, struggle for power, artists, corruption, modernity.

I.- Breve cartografía de la apropiación y la significación en el contexto hispanoamericano:

Se puede decir, siguiendo a Rousseau (1923), que la sociedad nace en el momento en el que un individuo astuto se apropió de ciertos territorios y un conjunto de individuos crédulos legitimaron el designio del astuto. La civilización nace en ese momento, cuando se asienta y legitima la posesión de la tierra por parte de uno o algunos individuos. Aquí comienza el proceso de significación en la sociedad: el poseedor de la tierra no solo delimita topográficamente su territorio, sino también que instituye los significados en sus dominios.

La sociedad se rige según los significados religiosos legitimados por el patriarca. El hombre se mueve según esa concatenación sémica: la civilización ha nacido y junto a ella los dominios del patriarca. La historia pasa a ser la pugna sobre los dominios y los significados, del territorio topográfico y el territorio sémico. Tal y como lo exponen Deleuze y Guattari (2002), el territorio sémico necesita del territorio topográfico, debe cubrirlo como una funda, el territorio sémico explica los elementos materiales, hasta el punto de difuminarse con ellos. Se confunden hasta que se hace complicado saber si algo es material o semántico. A esto se le puede llamar, tradicionalmente, ideología.

Europa crea a América despedazando la territorialidad aborígen. La expansión del conquistador no es solo destrucción, sino también resignificación. En ese proceso ecuménico, todos tienen lugar en el territorio sémico, aunque sea como adversarios. Las culturas aborígenes se fragmentan, porque es fácil para el territorio incorporar los elementos previamente atomizados. De esta manera, lo americano se presenta como una pugna dialéctica entre lo aborígen y lo europeo. Una vez quebrados los nudos sémicos de la sociedad aborígen, no hay reconstrucción posible que no se configure dentro del territorio occidental, es decir, no existe tal pugna dialéctica, porque la incorporación de la contradicción no es más que la incorporación de fragmentos de una fuerza exterminada.

Por lo tanto, la sociedad posterior a la Independencia debe resignificarse, pero ya no

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

pensarse a sí misma desde los trazos sémicos aborígenes: tendrá que incorporar discursos para la delimitación territorial y la reestructuración material de la nación, encontrándose con la posibilidad de proclamarse, como en el estado primigenio de la historia, como poseedor del territorio. La pugna política posterior a la emancipación es también la pugna por la apropiación del territorio.

El contendiente a la apropiación territorial se afianzará en los discursos imperantes en Europa para justificar su apropiación. En consecuencia, su lucha por la posesión material se justificará según figuras sémicas, como la democracia, la nación, los poderes, es decir, las instituciones. El territorio sémico se fundamenta en el discurso de la modernidad, las instituciones justificarán el ejercicio del poder, la apropiación de la riqueza y la delimitación del territorio. La pugna por los poderes, en este momento, es la pugna por el caudal y la materialidad topográfica. La adopción de discursos, con su consecuente creación y uso de las instituciones, es la herramienta idónea para la apropiación.

II.- *Ídolos rotos*, el pensamiento rebelde y la fuerza primitiva:

Ídolos rotos, publicada en 1901 por Manuel Díaz Rodríguez, se sitúa en la Venezuela de la segunda mitad del siglo XIX. El drama de la novela se constituye a partir de un grupo de intelectuales jóvenes y su relación con el país. Estos personajes se enfrentan a la fuerza de los políticos corruptos en un periodo en el que impera un discurso de aparente modernidad y democracia. En este periodo de corrupción generalizada, los jóvenes formados en Europa y que regresaron a su patria se sienten en el deber moral de cambiar el *statu quo*.

El eje central es Alberto Soria, un joven que se fue a estudiar ingeniería a París, pero que terminó deslumbrado con la vida bohemia y la contemplación del arte, lo que lo motivó a abandonar sus estudios de ingeniería y consagrarse como escultor. Regresa a Venezuela a causa de la inminente muerte de su padre a raíz de una enfermedad, este retorno le dará la oportunidad de observar el país con unos ojos más maduros, educados en el extranjero para mirar más allá de los confines de la propia patria. Este retorno a la patria marca también la transformación de su ideal artístico, de ser un escultor más en París a ser un pionero en Caracas, de ser un escultor más a ser el fundador de un ideal estético, en tanto que su estancia en París enriquece su visión de Caracas, dotándola de un nuevo potencial estético, pasible de ser transmutado en arte:

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Y las rosas deshojadas caían sobre el Ávila, sobre los techos de las casas, sobre las torres de los templos, en las calles de la ciudad, e inflamaban la atmósfera. Alberto veía asombrado el suave incendio fantasmagórico, preguntándose por qué tiempo atrás, antes de su partida, no observó nunca esas rosas de los crepúsculos de septiembre. Y a esa pregunta, confusamente se respondía que tal vez sus ojos, deshabitados por la ausencia, hechos a contemplar y descubrir muchas bellezas exóticas, habían aprendido a ver mejor la belleza de las cosas familiares. (Díaz Rodríguez, 1982 p. 28)

Sin embargo, esta conciencia de la belleza de la tierra natal viene acompañada a su vez de una conciencia del atraso, del descuido y el estancamiento urbano de la ciudad:

Pensaba en el barrio nuevo, desde la altura del Calvario entrevisto, construido sobre tierra árida color de ocre; pensaba en el desaseo de las calles; veía de nuevo, sobre el desaseo de las calles, deshojarse las infinitas rosas del crepúsculo. Y dentro de él relampagueó la visión de la ciudad nativa como una visión de ciudad oriental, inmunda y bella. (Díaz Rodríguez, 1982, p. 29)

Alberto, pese a tener las mejores disposiciones respecto a su patria y un interés genuino de enriquecer el arte del país mediante la destreza artística adquirida en su estancia en París, se enfrenta con el rechazo del medio social. Su padre no comprende su vocación artística y le pide que ejerza la profesión de ingeniero abandonada por Soria al preferir la actividad escultórica. Entonces, Soria se siente incomprendido, por lo que se pregunta por primera vez "¿Adónde he venido? ¿Para qué he venido?" (Díaz Rodríguez, 1982, p. 40). El actante se encuentra con las primeras dificultades al enfrentarse al padre, quién ignorando completamente la relevancia o el impacto del arte le interpela constantemente que ejerza la profesión que se suponía había estudiado en París.

Esta exclusión en el seno familiar es solo el principio de una exclusión multilateral que lo rechazará desde múltiples espacios sociales. El grupo social dominante, considera incluso negarle el saludo por la calle, en tanto que era estimado un mero fabricante de muñecos. No obstante, como Alberto provenía de una familia prominente no lo hacían, por conveniencia.

Contemplar a Soria como un hombre cuyo mérito se reduce a la fabricación de muñecos muestra la ignorancia artística del entorno social. Soria, premiado en París por sus esculturas, ve cómo desprecian su trabajo en el país. Aunque en un principio, estando en el extranjero, recibe el elogio de sus compatriotas por su mérito, al llegar a Venezuela el medio lo rechaza, llegando incluso a dudar de la autoría de Soria sobre las esculturas y afirmando que el premio fue una farsa.

Esta exclusión en conjunto con las experiencias estéticas mixtas de la patria son trans-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

versalizadas por la problemática política: la corrupción generalizada que solo concibe la política como una oportunidad para enriquecerse, un mal del que los intelectuales no son ajenos: "todos los intelectuales, hombres de arte o de ciencia, iban tarde o temprano a dar en la política, y [...] a favor de la política [...] subir a una posición excelsa en donde satisfacer sus deseos de fortuna y de mando" (Díaz Rodríguez, 1982, p. 45). En ocasiones, apoyando a hombres violentos en sus insurgencias o a través del medio "democrático", los hombres violentos aprovechan la fuerza para apropiarse del poder y los hombres de a pie desean la oportunidad:

Nuestra moral se ha simplificado tanto, que es apenas un gesto, una actitud, y eso no sólo en política. Entre los que gritan "al ladrón" cuando un político roba, hay muchos que en secreto desean estar en su lugar, y no faltan, entre los más gritones, mercachifles que hacen gala de ser la quintaesencia de la pulcritud y han quebrado fraudulentamente. (Díaz Rodríguez, 1982, p. 66)

A partir de este momento, se configura la visión de una corrupción generalizada. Soria no solo lo observa en el ambiente, sino también en su hermano Pedro, quien hará todo lo posible por ascender a la política. Se puede apreciar un contraste entre los dos Soria: uno, preocupado por el arte y la renovación de su nación, y el otro afianzándose en el medio para ascender.

La preocupación artística de Alberto, lo lleva a rechazar la oportunidad de lucrarse a partir de un contrato para realizar la estatua de Sucre, que no era más que un pretexto de los políticos para llenarse los bolsillos:

—¿Y eso qué importa? Lo que importa es el negocio: lo que el gobierno pague. La estatua es un pretexto. Ni en ella ni en su erección habrá una sola sospecha de apoteosis del héroe. Será ni más ni menos un negocio, uno de tantos negocios con su lado ideal que deslumbre y distraiga a los pobres de espíritu. (Díaz Rodríguez, 1982, p. 67)

La creación artística es, en esta Caracas marcada por la corrupción y la maña de los políticos para justificar su enriquecimiento, una vía más para lucrarse. La clase dominante de la Caracas de la época tenía como máximo ideal el lucro y utilizaba todos los medios posibles para lograrlo, así, lograba dominar el medio político, artístico e intelectual. La creación artística era un pretexto más. Lo que presupone que la inserción de Soria en esta sociedad requiere su inmediata exclusión en tanto que este se opone a las dinámicas imperantes. Los discursos marcan un sistema cerrado de acción, a partir del cuál se debe

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

actuar y fingir para proceder a la consecuente apropiación. El político finge venerar el arte para enriquecerse a través de él, habla de la modernidad, para mantener instituciones desde las cuales dominar.

Esta repulsión y exclusión del medio social no es exclusiva de Alberto, quién encontraría apoyo en un grupo de amigos que se reuniría en su taller, denominándose a sí mismos como el *ghetto* de intelectuales. El uso del término *ghetto* se explica de la siguiente forma: "Rechazados por el medio hostil, se retraían a su propia timidez, y quedaban recluidos, aislados como en un *ghetto*, o como en un hospital de leprosos" (Díaz Rodríguez, 1982, p. 96). Esta exclusión termina de confirmar la posición marginal de Soria en tanto que sus intenciones no se afianzaban en el arribismo y la avaricia. El medio social rechazaba a este grupo de jóvenes en tanto que sus ideales eran ajenos al ideal común a la sociedad, la vida genuinamente intelectual y el interés por transformar la nación son elementos extraños en una sociedad donde lo primordial es la acumulación de dinero y el ascenso social. Según Bourdieu (1997) el campo cultural se autonomiza en la modernidad, sin embargo, en la nación descrita en *Ídolos Rotos*, la modernidad no es más que un simulacro, un signo utilizado con fines políticos sin que este tenga correlación necesaria con las condiciones materiales.

Esta repulsión hacia el medio social los anima a combatir, incorporándose en la pugna por el poder desde una facción intelectual, creando para combatir. El *ghetto* de intelectuales se delimita como un grupo con un programa particular, la transformación del país a través de la producción artística:

esgrimamos las armas para el bien del país, y en nuestra propia defensa. De ningún modo sigamos como hasta ahora: el escritor escribiendo su libro, el escultor esculpiendo su estatua, el estudioso hundido en sus meditaciones y problemas, encerrados todos en un individualismo salvaje, cada cual sobre su propio surco, sin importársele nada del vecino. (...) Es necesario que la acción de nuestra obra se revele pronto, y podamos encauzarla, sacando beneficios de ella. Para eso debemos realizarla, no como hasta hoy en las vagas regiones de la quimera, sino valiéndonos de las cosas, vida y costumbres de nuestro país, procurando por la creación de un alma nacional y marchando, en esa tarea de próceres, de concierto unidos. (Díaz Rodríguez, 1982, p. 96)

El *ghetto* dejó de ser un mero grupo de amigos intelectuales que se reunían a criticar la política y pasó a ser un movimiento intelectual con una agenda destinada a la evolución política en una nación en la que proliferaban la corrupción y las pugnas por la apropiación del caudal y el poder. El *ghetto* se incorpora a la pugna como una fuerza tenue, que no se

materializa en el terreno de guerra sino en el cultural, la naturaleza del programa político del *ghetto* recuerda a la revolución cultural propuesta por Gramsci (Adamson, 1980), sin embargo, esta revolución resulta un proyecto ineficaz en tanto que el campo cultural de la nación no está constituido propiamente como tal ni mucho menos responde a una hegemonía particular, la revolución cultural del *ghetto* es una fuerza que resulta débil en un medio violento en el que domina el más fuerte. La violencia era la principal vía para la apropiación del poder, la subversión a través de un campo escaso y especializado como el arte era absolutamente ineficaz.

La modernidad, si bien era objeto común de las disertaciones políticas y se había materializado en algunas instituciones, no lograba sustentarse como discurso a causa de las precarias condiciones materiales. La acción política de Venezuela no se correspondía al discurso de la modernidad, en tanto que este solo era un pretexto, un medio con el cual justificar la apropiación y el enriquecimiento. La democracia y las instituciones se convierten en un discurso hueco según el cual se afianzan los políticos: "Había llegado a entenderse por verdadero demócrata un hombre desnudo de méritos, desprovisto de luces, un semibárbaro atado a groseros vínculos zoológicos, falto de pulimento, recién venido de la hez para honra y glorificación de la canalla" (Díaz Rodríguez, 1982, p. 84). Es posible observar que la instrumentalización del discurso de la modernidad responde a un simulacro de los signos, entendidos a partir de Baudrillard (2010), el discurso no representa una realidad material, solo constituye un simulacro de distracción o justificación que articula el político de turno hasta que llega otro más fuerte y se impone a través de la violencia. En la sociedad descrita en la novela, la pugna por el poder no es simbólica, no hay un conflicto claro de ideologías, la pugna es material, es física y violenta.

Este simulacro discursivo contrasta con las naciones en donde este discurso tiene su correlato material, los jóvenes del *Ghetto* lograban contrastar entre el "remedo de civilización" que es la patria y las naciones modernas donde alguna vez vivieron:

Parecía adivinar con una lucidez incomparable, todos los males, tristezas y desdichas a qué está expuesto quien, de su tierra natal, asiento de una vaga sombra y remedo de civilización, pasa a vivir sus mejores años en una ciudad lejana, trono de la civilización más floreciente (...) esos males, y otros de igual providencia, frutos del contacto de almas nacidas en pueblos jóvenes, casi rudimentarios, con la civilización de pueblos modernos y prósperos. (Díaz Rodríguez, 1982, p. 94)

Retornando de una civilización moderna, pretendían renovar el campo cultural a través de la creación. Pretendían despertar cierta conciencia nacional para llegar al poder y cam-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

biar las condiciones materiales que perpetuaban la corrupción institucional y la instrumentalización del discurso de modernidad para justificar la apropiación del caudal. Los políticos accedían al poder en aquella joven nación, apropiándose de todo lo que podían mientras hacían que el pueblo los legitimara con credulidad en un discurso: el de la modernidad y sus instituciones. En esta instancia se hace evidente la concordancia con la concepción del origen de la propiedad en Rousseau.

Todos estos proyectos del *ghetto* se empiezan a desvanecer a raíz de una nueva inestabilidad política, una revolución montonera, en la que termina involucrado Pedro, hermano arribista y politiquero de Alberto, quien no pudo alcanzar por el medio "democrático" el poder que anhelaba. Las fuerzas revolucionarias de Rosado, equivalente literario de Cipriano Castro, toman las instituciones del Estado y proclaman un nuevo gobierno. El *ghetto*, al observar la situación, plantea que lo mejor es irse de la patria, donde impera la barbarie: "Emigrar, ¿es o no el deber de quien lleva dentro de sí un ideal de belleza irrealizable en su patria?" (Díaz Rodríguez, 1982, p. 145). El *ghetto* discute la migración como la única salvación para la conservación de sus ideales en el medio salvaje.

Durante este proceso revolucionario, las esculturas de Soria estaban en el Palacio de Bellas Artes, donde irrumpen las tropas para guarecerse. Soria consigue un permiso para recuperar sus obras y se encuentra con un montón de soldados iletrados rodeando sus esculturas agujereadas, tras haber sido utilizadas con fines sexuales. Soria cae en cuenta de su ingenuidad al pensar en el arte como una forma de regeneración política en un medio regido casi exclusivamente por la violencia.

La fuerza artística intentaba incorporarse al terreno de la pugna política para transformar la patria, pero se descubre impotente ante la violencia física, la vejación del ideal de la patria en la venus criolla. El soldado iletrado ultraja el ideal de la patria, ultraja la revolución cultural y la renovación estética a partir de sus impulsos más bajos. El arte es impotente ante la fuerza de la barbarie. Los impulsos animales dominan a los gobernantes de la patria, parece no haber revolución artística que venza al gobernante salvaje, ni progreso cultural en un pueblo donde imperan los impulsos animales. Con el ultraje de las esculturas, se marchita un ideal, se marchita la idea de la patria renovada, se pierde la esperanza, se pierde la patria. *Finis patriae*.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Referencias

Adamson, W. L. (1980). *Hegemony and revolution: A study of Antonio Gramsci's Marxism*. University of California Press.

Baudrillard, J. (2010). *Crítica de la economía política del signo* (A. Garzón del Camino, Trad.). Siglo XXI de España Editores, S.A.

Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (M. D. González, Trad.). Anagrama.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. V. Pérez, Trad.). Pre-Textos. (Obra original publicada en 1980).

Díaz Rodríguez, M. (1982). *Ídolos rotos*. Biblioteca Ayacucho. (Obra original publicada en 1901).

Rousseau, J. J. (1923). *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* (Á. Pumarega, Trad.). Editorial Calpe.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

EL JUGUETE RABIOSO DE ROBERTO ARLT: UNA EXPERIENCIA PRECARIA GUIADA POR LA LECTURA

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

Recibido: 16/05/2025
Aprobado: 16/07/2025

RESUMEN:

Mediante la conceptualización sobre la experiencia planteada en los textos de madurez de Walter Benjamin, se estudia la experiencia precaria de Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Se analiza la ruptura entre los ideales de Astier (adquiridos gracias a sus lecturas) y el mundo externo que oprime esas ensoñaciones. Durante el proceso, se interpretan las características de una experiencia que sufre la marginalidad y la pobreza perennes. A partir de ello, se esboza la singularidad tanto de la novela como de la obra de Arlt en relación con el sistema literario argentino de su época. **Palabras clave:** experiencia, precariedad, marginalidad, Roberto Arlt, lecturas.

Cómo citar: Barrios, Francisco (2025). "El juguete rabioso de Roberto Arlt: una experiencia precaria guiada por la lectura". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 53-61.

Roberto Arlt's *El juguete rabioso*: A Precarious Experience Guided by Reading

ABSTRAC:

Through the conceptualization about the experience raised in Walter Benjamin's mature texts, this essay studies the precarious experience of Silvio Astier, the protagonist of Roberto Arlt's *El juguete rabioso*. The rupture between Astier's ideals (acquired through his readings) and the external world that oppresses those daydreams is analyzed. During the process, the features of an experience that struggles with perennial marginality and poverty are interpreted. From this, the uniqueness of both the novel and Arlt's work in rela-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tion to the Argentinian literary system of his time is outlined.

Keywords: experience, precariousness, marginality, Roberto Arlt, readings.

“Ya no hay consuelo para quien no puede experimentar nada”

Walter Benjamin

En los escritos de madurez de Walter Benjamin, se pueden identificar tres fases en su conceptualización de la experiencia. Primero, en *Experiencia y pobreza* (1933), el filósofo la define como aquella transmitida de “boca en boca” (Benjamin, 2023a: 96) con un sentido de tradición, fenómeno en crisis tanto por el shock de la Primera Guerra Mundial como por la falta de relación de la experiencia con la cultura y la educación. Más adelante, esas reflexiones se trasladan a *El narrador* (1936), cuando Benjamin (2023b) vincula la incomunicabilidad de la experiencia con la desaparición del relator de historias tradicional. Por último, en *Sobre algunos motivos en Baudelaire* (1939), el pensador evalúa el concepto con fundamento en los shocks de la ciudad conducentes a “la experiencia inhospitalaria, deslumbradora de la época de la gran industria” (Benjamin, 2023c: 271).

El juguete rabioso (1926), la primera novela de Roberto Arlt, es un texto cercano a los planteamientos benjaminianos. Allí se plasma la experiencia precaria de Silvio Astier, un joven del arrabal bonaerense consagrado a la lectura. Sus libros van desde las novelas de Rocambole, pasando por las obras de Nietzsche, hasta llegar a los tratados científicos de la época. El protagonista quiere contrarrestar la marginación buscando un modelo de conducta y pensamiento en sus lecturas. Pero Silvio se percatará de la imposibilidad de su cometido cuando adquiera conciencia del sistema capitalista. Esto provocará que Astier se escinda, como el individuo problemático definido por György Lukács (2010) en *Teoría de la novela*, en dos esferas: por una parte, su interioridad, habitada por los ideales literarios y científicos; por otra parte, su vida marcada por las precarias condiciones materiales que aplastarán esos ideales.

A continuación se analizará la experiencia precaria de Silvio Astier, fundamentada en la imposibilidad de trasladar sus ideales literarios y científicos al mundo circundante. Se describirán los episodios que conforman la tensión entre sus lecturas y el mundo material que lo enajena. De esta manera, se pretende interpretar la crisis de la experiencia del personaje. Gracias a este proceso, se podrá evaluar, de manera aproximativa y somera, la singularidad de la novela en particular y de la obra de Arlt en general dentro del sistema literario argentino de su época.

I.- De la actividad delictiva a la irrupción del trabajo

La novela abre con la iniciación de Astier en la lectura de ficción "bandoleresca" (Arlt, 1973: 7). Un zapatero andaluz le presta folletines y le cuenta las hazañas de los héroes-criminales, quienes se ganan la admiración de Silvio. Esa fascinación conduce al joven al robo como actividad elevada y placentera. Por tales motivos, Astier se une a Enrique y Lucio, otros dos adolescentes del arrabal, para crear una organización delictiva con dinámicas y reglas basadas en la ficción. Durante el proceso, los ladrones distinguen el dinero obtenido del robo de aquel que proviene del trabajo lícito bajo la lógica capitalista:

Sí, el dinero adquirido a fuerza de trapacerías se nos fingía mucho más valioso y sutil, parecía que susurraba en las orejas un elogio sonriente y una picardía incitante. No era el dinero vil y odioso que se abomina porque hay que ganarlo con trabajos penosos [...] (Arlt, 1973: 22).

Después, los personajes roban la biblioteca de una escuela pública. Según su valor económico, Enrique escoge los ejemplares que serán tomados para venderlos. Descartan un poemario de Leopoldo Lugones, Enrique se queda con una obra de Gustave Le Bon y, por último, Silvio roba para su colección *Las flores del mal*, sin valor monetario para su compañero, pero que ha sorprendido al protagonista tras leer unos versos. Para Ricardo Piglia (1973), en este episodio se logra "una lectura económica de la literatura" (24) con la cual los ladrones transgreden las dinámicas del poder del dinero que los ha enajenado. Por ende, la ficción ha motivado a Silvio a violar la propiedad para enriquecerse al margen del sistema económico. En este punto el protagonista ha trasladado los referentes libresco al mundo material, de manera que ha conciliado las posibilidades de la experiencia con sus lecturas.

Pero esa conciliación es momentánea, ya que la organización termina disolviéndose por las amenazas de una captura. Inicia entonces la vida de trabajador asalariado para Silvio. Mientras el joven lee, su madre entra en su habitación y le dice "–Silvio, es necesario que trabajes" (Arlt, 1973: 41). Aunque primero reacciona con ira, Astier se resigna y decide trabajar. El diálogo lo lleva a una reflexión sobre la pérdida de las experiencias comunicadas de padres a hijos: "[...] cuando yo sea grande y tenga un hijo, le diré: 'Tenés que trabajar. Yo no te puedo mantener' " (Arlt, 1973: 43). Así como Benjamin (2023a) se cuestionaba la utilidad de las experiencias transmitidas mediante proverbios y otras formas narrativas tras la Primera Guerra Mundial, Astier percibe que no hay una tradición compartida, pues la única comunicación que puede entablar con su madre gira en torno al trabajo. De acuerdo con Noé Jitrik (1976), la conversación también evidencia que la lectura

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

en la novela es una actividad de desconexión de la realidad, incapaz de cambiarla cuando el mundo material y sus dinámicas socioeconómicas llaman a la puerta e imponen sus reglas. Esa será la base del sufrimiento de Silvio.

II.- La ruptura de la experiencia con los ideales ficcionales y científicos

Silvio realizaba introspecciones placenteras en las que imaginaba los paisajes de sus lecturas de folletín. Pero apenas empieza a trabajar, pasa a reconocer su precariedad. Al acompañar a su jefe al mercado, piensa: "y yo era el que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!" (Arlt, 1973: 48). Con base en György Lukács (2010), un proceso de estas características inicia la conformación de un personaje problemático. Silvio no puede escapar de las relaciones de poder y producción; tampoco puede continuar con los robos ni eludir la entrada en las dinámicas económicas legales. En consecuencia, los referentes de las lecturas han quedado relegados a la interioridad, sin posibilidad de trasladarse a las relaciones materiales del mundo exterior a sus ideales.

La ironía aumenta por el tipo de trabajo de Silvio: es el ayudante de los dueños de una librería, definida por él, de forma crítica, como una "compra y venta de libros usados" (Arlt, 1973: 44). En cuanto Astier está más rodeado de libros, más se ha alejado de la reconciliación entre sus lecturas con las posibilidades de experiencia en el mundo circundante. Los resultados de ello son la desesperación y, más tarde, el abandono del trabajo luego de un intento fallido de insurrección hacia sus jefes mediante la quema de la librería. Es así como la novela relata los efectos de una sociedad en la que los bienes de la cultura no se conectan con la experiencia: buscar esa relación implica perseguir una quimera y caer en el desasosiego.

Más adelante, se explora la faceta de inventor de Silvio en relación con un centro de poder. Ocioso y sin trabajo, Astier lee obras científicas mientras sueña con ser un ingeniero rico y famoso. La madre y el trabajo vuelven a interrumpir la lectura, pero esta vez con una oferta interesante: ser aprendiz en la Escuela Militar de Aviación. En el interrogatorio de la admisión, Silvio describe el autodidactismo que lo ha ayudado a comprender las máquinas sin una educación formal. Los oficiales asocian estos rasgos con el anarquismo. El joven niega sus inclinaciones anarquistas, desarrolladas durante los robos iniciales de la novela, para adaptarse a la ideología de la institución. Aunque se gana el puesto, el éxito es momentáneo, ya que es expulsado días después. Astier recibe la siguiente explicación por parte del Director de la Escuela: "Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo" (Arlt, 1973: 85). El personaje es visto como un factor extraño debido

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

a sus proyectos de invención, obstaculizados continuamente por sus jefes. Es así como los sueños de convertirse en un ingeniero reconocido tampoco escapan del aplastamiento por parte de la ideología imperante.

Nuevamente desempleado, el joven vaga por la ciudad y siente rencor hacia la clase superior y su riqueza. Ante esta situación, decide ir al puerto para encontrar trabajo, pero la maquinaria comercial funciona sin detenerse, sin atender a Silvio, ignorando por completo el padecimiento del alienado. Entonces, ocurre el shock de la ciudad moderna:

[...] entre la muralla negra y el casco rojo de un transatlántico, martilleaban incesantemente los calafateadores, y aquella representación gigantesca de poder y riqueza, de mercaderías apiñadas y de bestias pataleando suspendidas en el aire, me azoraba de angustia.
 Y llegué a la inevitable conclusión.
 –Es inútil, tengo que matarme (Arlt, 1973: 96).

Por consiguiente, la precariedad, la búsqueda de dinero y la dominación de una clase odiada por Astier lo han afectado y, en consecuencia, han provocado que decida suicidarse con un disparo en el corazón. Su intención es lograr una muerte teatral que lo llene de fama y lo aproxime a las mujeres deseadas, las cuales se inclinarían, en su ensoñación, sobre el ataúd del personaje. Este es el único logro posible que le queda a su experiencia. Aunque Silvio falla, una "certeza ilógica" (Arlt, 1973: 97) se ha instaurado en su carácter, la cual marcará los acontecimientos venideros, conducentes a la aceptación definitiva, a la par que trágica, de las dinámicas económicas.

III.- La teatralidad de la traición al ladrón-relator miserable

En el texto, Astier tiene funciones de narrador y personaje: la historia del Silvio-protagonista es contada en retrospectiva por el Silvio-narrador que escribe sus memorias. Con base en la propuesta de Gérard Genette (1989), se puede considerar que este es, en primer lugar, un narrador extradiegético con respecto al nivel narrativo, por cuanto relata cuando los acontecimientos ya han ocurrido en un tiempo remoto; en segunda instancia, es autodiegético en lo concerniente a la persona del relato, ya que tiene una participación protagónica en los eventos de la diégesis. En ocasiones, Silvio filtra la instancia subjetiva de su discurso al utilizar el tiempo presente en la primera persona del singular para quejarse de sus padecimientos pasados y actuales. Asimismo, Astier le suele ceder la función de narrador a otros personajes, lo que conforma un nivel narrativo en segundo grado o metadiegético. Estas aclaraciones ayudarán a analizar las últimas acciones de Silvio y, a su vez, a interpretar su experiencia de la pobreza.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Durante las horas libres de su tercer trabajo, Silvio entabla amistad con El Rengo, el cuidador de caballos del Mercado de Flores, un marginal que ha sobrevivido gracias al crimen y la picardía. El cojo es el único personaje en la novela que puede ser considerado un comunicador de experiencias en el sentido benjaminiano. Pero, si se evalúa según lo planteado por el filósofo alemán, El Rengo es un relator menor, pues sus historias criminales no tienen las características de la narración expuestas por Benjamin (2023b): las experiencias contadas por El Rengo son netamente individuales, no pueden convertirse en una tradición ni transmitir una enseñanza práctica. El propio Silvio describe las narraciones de El Rengo como "monótonas, oscuras y sanguinosas" (Arlt, 1973: 116). Esa reacción contrasta con las ensoñaciones y el placer que le producían las historias sobre bandoleros de folletín relatadas por el zapatero andaluz. El Rengo también queda mal parado como delincuente, debido a que sus rasgos ridículos difieren de la imagen del criminal que Astier se había formado en el inicio del texto. Por consiguiente, El Rengo representa tanto la desaparición de los comunicadores de experiencias (en el sentido articulado por Benjamin en los tres textos ya citados) como la inexistencia en el mundo circundante de los ladrones idealizados por Silvio.

A partir de lo anterior, cuando el ladrón-relator quiere que Silvio participe en el robo al ingeniero Arsenio Vitri, la crisis del protagonista se acrecienta. Astier se siente culpable cuando se compromete en el crimen. Se halla entonces en una encrucijada: o traiciona a El Rengo o regresa a la actividad delictiva. Durante sus cavilaciones, reaparece el factor teatral que orientó su suicidio fallido. Por eso, Silvio decide delatar a su amigo para contrarrestar la aridez espiritual de su vida y convertirse en un traidor reconocido, como los que se encuentran en La Biblia: "—No me importa... y seré hermoso como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena... una pena... La angustia abrirá a mis ojos grandes horizontes espirituales..." (Arlt, 1973: 126).

Tras la captura de El Rengo, Silvio tiene una última entrevista con Vitri, en la que puede cobrarle el favor al ingeniero. Silvio decide irse al sur para trabajar, alejándose de Buenos Aires con el fin de empezar a vivir en un espacio rural parecido a los paisajes de los libros sobre criminales. La novela finaliza con la subyugación de Silvio a la economía mediante el viaje hacia un espacio donde trabajará y escribirá las memorias que le llegan al lector en forma novelística. Ahora bien, la instancia subjetiva del discurso del Silvio-narrador demuestra que los pesares de la pobreza siguen acompañando su vida, ya que llega a decir:

Ya no tengo ni encuentro palabras con qué pedir misericordia.
Baldía y fea como una rodilla desnuda es mi alma.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

[...]

A mis oídos llegan voces distantes, resplandores pirotécnicos, pero yo estoy aquí solo, agarrado por mi tierra de miseria como con nueve pernos (Arlt, 1973: 63).

De esta manera, la traición para entrar definitivamente al trabajo ha sido inútil, pues la rememoración durante la novela únicamente le confirma la precariedad perenne de su existencia. Lukács (2010) propone que la forma novelística se sostiene porque su héroe problemático, mediante su experiencia, busca el significado de la vida en un mundo heterogéneo y, cuando finaliza su trayecto, descubre que “un mero destello de sentido es lo máximo que la vida puede ofrecer, y que ese destello justifica toda una existencia de compromiso y de lucha” (78). Pero a Silvio no se le revela esa luz, pues la separación entre interioridad y exterioridad es total y, por ende, ninguna lectura, ningún trabajo, ninguna traición o robo pueden sosegarlo. En la novela de Arlt el sentido de la vida ha desaparecido y es, tanto material como espiritualmente, inalcanzable.

El recorrido de Astier plasma las constricciones de la experiencia precaria de los sectores marginados. En el proceso, se narra la tragedia que implica sostener la experiencia en unos bienes culturales que ya no se pueden conectar con ella, debido al orden alienante de la ciudad industrial, la desaparición del relator de historias y la pérdida de una tradición común entre los individuos. Walter Benjamin (2023a) se preguntaba “¿de qué nos valen los bienes de la educación y la cultura si la experiencia no nos vincula con ellos?” (96), interrogante que Silvio responde al narrar el aplastamiento de sus ideales ficticios, convertidos en una válvula de escape insuficiente para las frustraciones provocadas por sus condiciones materiales paupérrimas.

El poder económico está en los momentos definitorios del texto, ya que determina la conversión de Silvio en un personaje problemático y su obsesión por el dinero para salir de la pobreza. Astier debe renunciar a sus ideales, aceptar su posición dentro de la economía y reconocer que cualquier intento de insurrección contra ese sistema es inexistente. La marginación, la aridez espiritual y material lo conducen a la pobreza y el sufrimiento como realidades ineludibles, que manifiestan sus efectos en la siguiente cita:

Entonces repetí palabras que antes habían tenido un sentido pálido en mi experiencia.

–Sufrirás –me decía–, sufrirás... sufrirás... sufrirás...

–Sufrirás... sufrirás...

–Sufrirás... –y la palabra se me caía de los labios (Arlt, 1973: 67).

¿Cuál es, entonces, la singularidad de Roberto Arlt y de *El juguete rabioso*? Se puede

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

responder a esta interrogante con base en las dinámicas de la evolución literaria propuestas por Iuri Tynianov (1992). Cuando el sistema literario argentino aún tenía a Leopoldo Lugones como figura indiscutible, cuando se acababa de publicar la novela de la tierra *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes, Arlt concibió un texto eminentemente urbano, en el que la ciudad fractura la experiencia, situación que da como resultado un *Bildungsroman* sin moraleja para el protagonista y sus lectores. El autor se desvía del principio constructivo de su época y, por eso, se le condena a la marginalidad en la serie literaria y social de su tiempo. Tynianov (1992) expone que "cada "error", cada "irregularidad" de la poética normativa es potencialmente un nuevo principio constructivo" (215). Lo planteado por el formalista ruso representa el caso de Arlt, incomprendido en su época, pero que sería rescatado del olvido por los críticos y autores argentinos a partir de los años sesenta. Si antes era considerado un escritor sin estilo, tras su redescubrimiento, Arlt empezará a valorarse como el creador de una obra fundamental para la serie literaria argentina, dentro de la cual *El juguete rabioso* tiene el privilegio de ser el primer paso de un proyecto narrativo que llegará a su plenitud en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931).

Referencias

- Arlt, Roberto (1973). *El juguete rabioso* (2.ª ed.). Buenos Aires: Editorial Losada.
- Benjamin, Walter (2023a). "Experiencia y pobreza". En *Iluminaciones*. (pp. 95-100). Traducción de Jesús Aguirre. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2023b). "El narrador". En *Iluminaciones*. (pp. 225-251). Traducción de Roberto Blatt. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- (2023c). "Sobre algunos temas en Baudelaire". En *Iluminaciones*. (pp. 269-306). Traducción de Jesús Aguirre. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen.
- Jitrik, Noé (1976). "Entre el dinero y el ser (Lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt)". *Dispositio*, vol. 1, nro. 2: 100-134. [<https://www.jstor.org/stable/41491072>] [Consultado el 25 de octubre de 2024]
- Lukács, György (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Traducción de Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Piglia, Ricardo (1973). "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria". *Los Libros*, 29: 22-27. [<https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/07/029.pdf>] [Consultado el 24 de octubre de 2024]

Tynianov, Iuri (1992). "El hecho literario". En Volek, E. (Ed. y Trad.), *Antología del Formalismo Ruso y El Grupo de Bajtin. Volumen I. Polémica, historia y teoría literaria*. (pp. 205-225). Madrid: Fundamentos.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

LO QUE YACE BAJO LA LENGUA: PODER, CUERPO Y EXTRAÑAMIENTO EN *IMPUESTO A LA CARNE*, DE DIAMELA ELTIT (2010)

Celiner Ascanio Barrios
Universidad Complutense de Madrid
España
<https://orcid.org/0000-0002-3753-1185>
celiascanio@gmail.com

Recibido: 03/09/2025
Aprobado: 20/10/2025

RESUMEN:

El presente trabajo se centra en un problema que insiste en aparecer en ciertos textos que, aunque reconocidos dentro del campo literario, se ubican en un espacio discursivo particular. Se trata de textos que, además de narrar, generan una lengua que potencia sus propuestas ficcionales para decir aquello que no puede ser representado de una forma que aquí llamaremos "tradicional". De ahí que construyan su discurso desde la incerteza simbólica, porque en ellos lo representado desborda los límites de lo cultural y genera una otredad desde la palabra. El problema que nos interesa es entonces el de la lengua de estos discursos y cómo representan desde el desborde. En este sentido, nuestro objetivo es analizar la novela *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit (2010) como una historia que da cuentas de la experiencia catastrófica que significa la inscripción del poder en el cuerpo, a través de una polifonía de voces que, de manera singular y desbordada, toman posición desde la intimidad de la simbiosis madre-hija, y mediante una lengua privada y subterránea que habita *bajo la lengua* mayor de la cultura.

Palabras clave: lengua, cuerpo, extrañamiento, *Impuesto a la carne*, Diamela Eltit.

Cómo citar: Ascanio, Celiner (2025). "Lo que yace bajo la lengua: poder, cuerpo y extrañamiento en *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit (2010)". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 62-68.

¹ La presente ponencia constituye un avance del trabajo "Escrituras de la experiencia. Lengua y extrañamiento en escritoras de Latinoamérica y España" y fue presentada en el marco de mi estancia como investigadora invitada en el Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense de Madrid (noviembre 2024-mayo 2025).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

What Lies Under the Tongue: Power, Body, and Estrangement in
Impuesto a la carne (2010) by Diamela Eltit

ABSTRACT

This paper focuses on a problem that persists in certain texts that, although recognized within the literary field, are located in a particular discursive space. These texts, in addition to narrating, generate a language that enhances their fictional proposals to express that which cannot be represented in a form we will call "traditional." Hence, they construct their discourse from symbolic uncertainty, because what is represented in them exceeds the limits of the cultural and generates an otherness through words. The problem that interests us, then, is the language of these discourses and how they represent from the overflow. In this sense, our objective is to analyze the novel *Impuesto a la carne*, by Diamela Eltit (2010) as a story that tells of the catastrophic experience of the inscription of power in the body, through a polyphony of voices that, in a singular and overwhelming way, take a position from the intimacy of the mother-daughter symbiosis, and through a private and underground language that lives beneath the major language of culture.

Keywords: language, body, estrangement, *Impuesto a la carne*, Diamela Eltit.

I.-

Consideramos relevante iniciar este trabajo enunciando un problema que insiste en aparecer en ciertos textos que, aunque reconocidos dentro del campo literario, se ubican en un espacio discursivo particular. Se trata de textos que, además de narrar, generan un lenguaje que potencia sus propuestas ficcionales para decir aquello que no puede ser representado de una forma que aquí llamaremos tradicional. De ahí que sean textos *surrantes*, textos que construyen su discurso desde la incerteza simbólica porque en ellos lo representado desborda los límites de lo cultural para generar una otredad desde la palabra. El problema que nos interesa es entonces el del lenguaje de este discurso y cómo representa desde el desborde en la novela *Impuesto a la carne*, de Diamela Eltit (2010): relato de una representación que ha sido enrarecida para dar cuenta de las huellas de un funcionamiento que no puede ser narrado sino desde la desterritorialización. Así, se construye como un espacio ficcional en donde pulsa un funcionamiento real que se enrarece por medio de las palabras.

Robert Cover (1983) en su texto sobre *nomos* y narrativa propuso que la representación literaria puede contener las huellas de las instituciones para proyectarlas, imaginarlas o vi-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

sibilizar sus relaciones de poder. En este sentido, para Cover, la representación es una mediación en la que la lengua puede hablar de dispositivos, describirlos o desbordarlos para decir, también, lo no dicho. El último caso es el que corresponde a *Impuesto a la carne*, novela en la que el hospital es representado como dispositivo y territorio en donde el gran cuerpo médico ejerce su poder sobre el cuerpo simbiótico de madre-hija, quienes, desde su fracaso, resisten a las intervenciones para dar cuenta de un registro de la memoria de las protagonistas y de las corporalidades que en ese lugar se debaten.

En esa lucha de los cuerpos que se representa en el texto surgen aspectos que nos hacen imaginar posibles relaciones de sentido que se producen en esta novela de "escritura encarnada", como la denominaría Kemy Oyarzú (2018). Por ello, nos interesa el problema de un discurso en el que hay un derramamiento de las representaciones que genera una productividad mediante una enunciación en la que, potencialmente, la palabra puede volverse cuerpo.

II.-

Como sabemos, para Michel Foucault (2019) el discurso posee un orden que se establece a través de una serie de poderes, peligros, prohibiciones y exclusiones que surgen en su interior y exterior, por lo que podríamos afirmar que debajo de este orden existe una posibilidad *otra* que desdibuja el ordenamiento de los dispositivos. Ese discurso *otro* al que nos referimos no deja de ser discurso, pero su diferencia radica en que nace de una voz que intenta llevar la herida al texto. Ha salido de "la laguna del azar" (Foucault, 2009: 3), y su nacimiento tiene lugar, precisamente, en la ruptura del orden, para configurarse desde un territorio en donde la enunciación busca presencia mediante una escritura que desborda el texto y sus marcos de representación. Esta búsqueda de presencia pone en relación una exterioridad de la palabra, es decir, lo real, con el intento de su representación en la escritura. Pero como es imposible que lo real tenga un lugar determinante en lo simbólico del lenguaje, el resultado de dicha imposibilidad es, apenas, el registro de una huella que podríamos poner en diálogo con lo que Jean-Luc Nancy (2002) nombró como "lo excrito":

Bataille me comunica inmediatamente la pena y el placer que provienen de la imposibilidad de comunicar cualquier cosa sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta a través de una palabra, a través de la palabra "sentido". A ese derramamiento del sentido (...) a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo excrito (39).

El límite de la palabra con su exterioridad, ese del derramamiento del sentido como

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

huella en la escritura, esto es, lo escrito, hace presencia en *Impuesto a la carne* a través de un discurso escurridizo que se encuentra marcado, ciertamente, por el intento de simbolización de una experiencia que pone entre comillas el orden del discurso. El resultado no es entonces solamente la denuncia o el testimonio, sino la rebelión de un lenguaje enrarecido que produce un discurso otro.

Esta rareza, debemos insistir, no se encuentra fuera del discurso, sino que pone en evidencia el orden de una lengua mayor. De manera que lo que llamamos enrarecimiento se ubica debajo de este orden como una lengua menor, gracias a su carácter subterráneo y no por una cuestión jerárquica. Más cercano a lo que Deleuze y Guattari (2008: 28) denominan lo menor, no en un sentido de inferioridad, sino porque se trata de aquello que realiza una minoría dentro de una lengua mayor, de la que escapa para constituirse en punto de fuga. Así, la lengua mayor se realiza como nacional, no por su carácter dialectal, sino por su ubicación jerárquica dentro del orden del discurso, y la lengua menor se realiza como una privada que existe, a pesar de su "exclusión, limitación, prohibición y peligro". Cristina Burneo Salazar (2022) escribe que en la lengua nacional "la individualidad no puede surgir" (67) porque no está en posición de admitir a las "lenguas privadas en las que entendemos el mundo de otra manera" (112). De ahí que, por la exclusión y limitación que establece la lengua mayor sobre la privada, solamente pueda registrarse en ella lo que Jacques Lezra (2005: 206, citado en Burneo, 88), denomina "subjetividad insegura"; es decir, la que solamente puede habitar en una lengua menor.

Sobre la idea de lengua privada podríamos pensar que *Impuesto a la carne* relata una historia que no puede ser contada desde la lengua nacional porque representa la experiencia catastrófica que todo aparato de poder puede inscribir en la subjetividad. Por ello, es que, a través de la lengua menor de una madre y su hija, convertidas médicamente en un organismo simbiótico, surge una polifonía de voces que intentan registrar la experiencia para tomar posición desde la intimidad de un cuerpo que es también el de un nosotras. Así es como los personajes madre-hija narran su historia en una lengua privada y subterránea que habita *bajo la lengua mayor*:

Pero así fue nuestro nacimiento. Por la sangre perdida cuento con el ímpetu anarquista que me traspasó mi madre para construir mi relato o mi crónica o al menos algunos apuntes que iluminen mis ideas. Estoy decidida a impregnar con un hálito libertario mis argumentos con el fin de que se entienda cómo se ha organizado la trastienda de la historia. Mi programa (humano) es apelar a un escrito sin pretensiones, escalofriantemente sencillo, un simple diario local o a una memoria que no termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia (Eltit, 2012: 31).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Esta historia, que no termina de comprender del todo, que se construye desde la supervivencia de sus protagonistas, y que propone un *programa humano* a partir de la escritura subjetiva (relato, crónica, apuntes, diario o memoria), nace del fracaso y, a pesar de ello, se posiciona ante el poder del cuerpo médico mediante un discurso que atiende a la necesidad y a la urgencia como formas de resistencia, cuya estructura es la de lo fragmentario, las repeticiones y la confusión de voces que logran un montaje narrativo a través del cual se expone la memoria:

Nuestra gesta hospitalaria fue tan incomprendida que la esperanza de digitalizar una minúscula huella de nuestro recorrido (humano) nos parece una abierta ingenuidad. Hoy, cuando nuestro ímpetu orgánico terminó por fracasar, solo conseguimos legar ciertos fragmentos de los que fueron nuestras vidas. La de mi madre y la mía. Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando cada uno de los males (9).

Marcada por la enunciación de un discurso de estructura singular, la escritura de *Impuesto a la carne* funciona a partir de un extrañamiento marcado por la paradoja de que en la lengua menor o privada del relato hay algo que es a la vez terminológicamente seguro y simbólicamente incierto. Seguro porque las palabras no dejan de enunciar lo que significan y desde allí construyen un discurso. Incierto porque se establece por una representación que desborda la de los roles culturales para hacer de la lengua una productividad que crea:

Mi madre ahora mismo está prohijada adentro de mi pecho, enroscada en un segmento húmedo de mis bronquios [...] Mi mamá está absolutamente callada adentro de mi pecho, pequeñita, encogida como un retazo antropológico mi madre. Una especie de sombra de una especie. Una submujer (47-48).

La historia íntima de dos "subjetividades inseguras", complejas y problemáticas no puede ser narrada sino a partir de su propia rareza; la de una madre prohijada en los órganos de la hija, la de una *monstruosidad* que se divide entre el deseo de registro "anarquista" de la hija y el silencio por supervivencia de la madre. La simbiosis muestra la vulnerabilidad y la fuerza de un cuerpo que es habitado por dos mujeres que se asumen desde un nosotras inorgánico, roto, herido, inseguro y contradictorio, que funciona por proximidad y no por identidad, y que rompe, no solo con la naturaleza biológica de los cuerpos de la madre y la hija, sino que muestra una relación compleja que quiebra los estereotipos maternos filiales de la mala o buena madre, y de la buena o mala hija.

Mostrar estas huellas implica tratar de inscribir el cuerpo en la lengua, materializar las

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

palabras a partir de un procedimiento en el que la escritura se vuelve intuitiva y afecta; y sabemos que lo que afecta pasa por el cuerpo y solo puede ser simbolizado de manera fallida. Es esta simbolización desterritorializada la que, precisamente por su discurso, entra y sale de la experiencia para poder inscribirse en el texto. Para Nancy (2011): "el cuerpo escapa, nunca está asegurado, se deja presumir pero no identificar" (26). En este sentido, el discurso de la novela funciona como un cuerpo que se expone para irrumpir, "anárquicamente", en la *Historia* que ha sido narrada desde la lengua nacional o mayor.

Mediante la narración de la memoria, la novela trae a la vida aquello que de otro modo quedaría en silencio. No se trata tanto de denunciar lo que hizo la *Historia* (la nación, la patria, el país, el hospital) con los cuerpos, como de transformar la memoria en un cuerpo escrito, de inscribir lo real como huella en el lenguaje para que diga lo que vive el organismo asediado de madre-hija:

Me he propuesto ser muy cuidadosa y realista en cada una de mis afirmaciones porque quiero dejar como regalo a la humanidad o a parte de la humanidad o a un fragmento irrisorio de la humanidad uno de los testimonios más concretos o certeros acerca de nuestra historia. Necesito moverme con un cuidado ceremonial pues transporto a mi madre dentro de mí (...)

Mi madre apenas respira.

Pero yo no puedo negar las interferencias biológicas que me ocasionan sobresaltos en la tráquea, el esófago, la faringe y mis bronquios y, desde luego, entorpecen la conflictiva cavidad de los pulmones que tengo. Experimento un intrincado proceso orgánico detonado por los años y por un tipo de debilidad melancólica que siempre me ha acompañado. Mi madre, pequeña, pequeña, yace adentro de mi pecho y me da una lástima infinita la calidad precaria de su respiración (Eltit, 2010: 32).

III.-

A manera de cierre, podríamos afirmar que si bien *Impuesto a la carne* ha sido estudiada en varias oportunidades como metáfora de la postdictadura chilena, el problema del discurso en ella resulta fundamental. Centrarnos en esto nos ha permitido comprender que las representaciones pueden, desde su extrañamiento, hablar de lo silenciado. En nuestro caso, el problema del poder y del orden aparece por la resistencia de un discurso otro que derrama el significado cultural de las representaciones para registrar aquello que existe soterrado bajo la lengua mayor. La lengua privada es la lengua del fragmento, de la repetición, de la memoria; es decir, de aquello que es evitado a toda costa por la lengua mayor. En la lengua privada, el cuerpo tiene un lugar del que entra y sale como representación escurridiza cuya resistencia se basa en la encarnación de una contradicción en la que conviven la fuerza y la vulnerabilidad. Se deshacen entonces las dicotomías y queda un texto cuya historia no termina nunca de "encajar". El relato se

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

desborda, el sentido se abre en la escritura y nos deja a nosotros también ante la incerteza. La resistencia de *Impuesto a la carne* es una resistencia ante el orden de discurso, es la presencia de un discurso otro que trata de conciliar lo real de la experiencia de una catástrofe (es decir la de la inscripción del poder en el cuerpo) con el intento de su registro en el lenguaje, lo que nos deja como resultado una escritura herida. El discurso del texto resiste así desde una lengua menor que, sin desaparecer, yace bajo la lengua nacional. Revierte su orden y pone a funcionar de manera subterránea su propio dispositivo verbal, que es anárquico.

Referencias

Burneo, Cristina. (2022). *Otra forma de besar*. Sobre poesía, lengua y fronteras como el cuerpo. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Cover, Robert. (1983). The Supreme Court. 1982 Term. Foreweord: Nomos and narrative. *Harvard Lawe Review* 97 (4): 4-68.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (2008). *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Era.

Eltit, Diamela. (2010). *Impuesto a la carne*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Foucault, Michel. (2019). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.

Lezra, Jacques. (2005). Nationum Origo. En: *Nation, Language, and the Etichs of Translation*. (Sandra Bermann y Michael Wood, eds). Princeton: Princeton University Press.

Nancy, Jean-Luc. (2011). *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.

Oyarzún, Kemy. (2018). Cuerpo, escritura y biopoder en *Vaca Sagrada*, de Diamela Eltit. *Revista Chilena de Literatura* 97: 245-268.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

ESCUCHAR, PENSAR, DECIR: CARACTERÍSTICAS DEL DISCURSO DISIDENTE EN *LOS INTRUSOS* (2023) DE CARLOS MANUEL ÁLVAREZ

Oriana Reyes
Universidad de Los Andes
Instituto de investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres"
Mérida, Venezuela
<https://orcid.org/0009-0002-6500-1349>
orianatrp@gmail.com

Recibido: 05/06/2025
Aprobado: 10/07/2025

RESUMEN:

En el artículo se procura determinar cómo se configura el discurso disidente en *Los intrusos* (2023) de Carlos Manuel Álvarez frente al régimen cubano, en tanto es una propuesta estética y política que da cuenta de la verdad a la vez que la analiza críticamente a partir de procedimientos literarios. Esta lectura parte de la caracterización del sujeto disidente hecha por Václav Havel en *El poder de los sin poder* (1990) y de lo planteado por Hannah Arendt en su ensayo "Verdad y política" que integra su libro *Entre el pasado y el futuro* (1996).

Palabras clave: disidencia, verdad, régimen cubano, *Los intrusos*, crónica.

Cómo citar: Reyes, Oriana (2025). "Escuchar, pensar, decir: características del discurso disidente en *Los intrusos* (2023) de Carlos Manuel Álvarez". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 30: 69-76.

Listening, thinking, saying: characteristics of dissident discourse in
Los intrusos (2023) by Carlos Manuel Álvarez

ABSTRAC:

The article seeks to determine how the dissident discourse in Carlos Manuel Álvarez's *Los Intrusos* (2023) is configured in the face of the Cuban regime, insofar as it is an aesthetic

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

and political proposal that accounts for the truth while critically analyzing it from literary procedures. This reading is based on the characterization of the dissident subject made by Václav Havel in *The Power of the Powerless* (1990) and on Hannah Arendt's essay "Truth and Politics", which is part of her book *Between Past and Future* (1996).

Keywords: dissidence, truth, cuban regime, *Los Intrusos*, chronicle

En noviembre del 2020, el rapero Denis Solís fue apresado en La Habana, bajo la acusación de "desacato" por parte de la Seguridad del Estado, tras lo cual, el Movimiento San Isidro, conformado por artistas, activistas y miembros de la sociedad civil en general, convocó una protesta pacífica llamada "Susurro poético", que después escaló a una protesta más radical: el "encuartelamiento" del movimiento en la casa que funge como su sede y la huelga de hambre y sed de algunos de sus miembros. La petición, en principio, fue una: la liberación de Denis Solís, pero más tarde se exigieron también libertades civiles, mejoras económicas y el cierre de las entonces recién inauguradas tiendas en dólares, por considerarlas excluyentes, una moneda a la que solo puede acceder un sector mínimo de la población.

Carlos Manuel Álvarez (1989), escritor y periodista cubano que entonces se encontraba en Nueva York, decidió viajar hasta La Habana y sumarse a la protesta. Todo esto es narrado por él en la obra que nos ocupa: *Los intrusos* (2023), crónica literaria que recibió el 4° Premio Anagrama de Crónica en el 2022. En este trabajo nos proponemos determinar las características que hacen de este texto una obra disidente, una propuesta estética y política que conviene leer y estudiar si se quiere tener una idea de las formas de enfrentar el poder desde el arte.

Para hacer un breve bosquejo de Carlos Manuel Álvarez como autor resulta pertinente pensar en lo que él mismo plantea sobre tal categoría en la clase magistral "Crónicas insurgentes del periodismo contra la prensa", que dictó en el 2021 en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Los Andes en Colombia. Siguiendo lo dicho por Benjamin en *El autor como productor* (1934), Álvarez considera que "convertirse en autor es una cuestión política" (2021a: 57:54), que en el caso del cronista pasa por incidir en el aparato de producción a través de una escritura que se muestre incómoda con las formas tradicionales de decir en el periodismo y la literatura.

En este sentido, Carlos Manuel Álvarez es un autor no tanto porque haya publicado *La tarde de los sucesos definitivos* (2013), *La tribu: retratos de Cuba* (2017), *Los caídos* (2018), *Falsa guerra* (2021) y *Los intrusos* (2023), o por sus contribuciones para *El País*, *The New York Times* y *The Washington Post*, sino porque ha escrito desde una postura que no es

complaciente con las formas políticas y estéticas institucionalizadas, lo que más adelante procuramos probar de manera específica en *Los intrusos*.

Su obra dice desde el ojo y el pensamiento concentrados en preguntarse y formular posibles respuestas ante circunstancias, personas y palabras dadas por hecho, porque sabe y confía en que desde la escritura "uno va construyendo un sentido paralelo y un lugar paralelo en el que entenderse y en el que entender su relación con el mundo [...] porque las naciones son ficciones, las culturas son ficciones y siempre tenemos la oportunidad de incidir sobre ellas, de cambiarlas, de intervenirlas" (2021b: 23:14).

El lugar construido por Carlos Manuel Álvarez a partir de sus crónicas abarca y es abarcado por sujetos diversos: deportistas, enfermeros, músicos de todo género, vendedores ambulantes, artistas del performance, poetas, escultores, bailarinas, amas de casa, raperos, jineteras, enfermeros, políticos, funcionarios y demás. En los textos leemos sus propias voces dialogando con la narración que los describe, interpela e imagina en sus posibilidades y desenlaces.

Su escritura no teme nombrar con precisión -llamar dictadura a lo que es una dictadura, por ejemplo- sin que esto signifique que se cierre en presupuestos o sentencias, sino que, por el contrario, cuanto se dice es antecedido o continuado por razones, reflexiones, referencias, que le dan el puesto y sentido justo en el texto y en la realidad que este configura y que deja abiertos otros tantos caminos de interpretación.

Además de publicar en los connotados medios mencionados, Carlos Manuel Álvarez es director de *El Estornudo*, revista cubana digital independiente que da espacio desde el 2015 a reportajes, crónicas, entrevistas, artículos de opinión, ensayos, reseñas, críticas de arte, videos y fotografías que en Cuba son censurados por los medios oficiales. En su declaración de principios y valores, *El Estornudo* nos dice:

Contamos la isla de Cuba, pero sabemos muy bien que Cuba, por suerte, está ya en muchos otros sitios, y que es muchas otras islas. Creemos que a pesar de todo lo que se ha dicho, o quizá justamente por eso, aún queda todo por decir. (2021: párr. 23)

En este propósito que guía a la revista, reconocemos también la ruta que traza su director como autor, su asidero en la potencialidad de la palabra que narra a sujetos desperdigados, fuera de cualquier centro de poder, pero que resisten desde un poder otro, aquel que se forma en la compleja red tejida en el interés común y en cuyos tensos hilos más de una vez se ve atrapado un pez gordo.

II.- Escuchar al otro, su vida breve y veraz

En *El poder de los sin poder* (1990) Václav Havel describe los rasgos que conforman a un sujeto disidente, de manera muy superficial iremos mencionando algunos. En principio, hay que decir que el sujeto disidente nace en el seno seco y ulcerado de un régimen totalitario, negándose a aceptar las mentiras en las que este se sostiene para comprometerse, por el contrario, con la vida en la verdad, una necesidad que surge de lo que Havel llama "la intención de la vida":

Es decir, la necesidad elemental que el hombre tiene de vivir al menos en cierta medida en sintonía consigo mismo, de vivir sin más, sin humillaciones por parte de las autoridades y la administración, sin el continuo control policíaco; poder expresarse más libremente, poder realizar su actividad natural, tener una seguridad jurídica, etc. (1990: 61)

Los intrusos da testimonio de lo que existe y de lo que viene existiendo en Cuba desde 1959 mediante la referencia y crítica a hechos importantes para el régimen cubano, como la salida de Granma desde las costas mexicanas o el fracaso del proyecto de una planta nuclear, pero también dice lo que existe en tanto "manifestación viva de un relato inconcluso [...] evidencia secuencial que al fin y al cabo toda persona es" (Álvarez, 2023: 54) o, dicho de otro modo, Carlos Manuel Álvarez repara en las vidas en la verdad de sus contemporáneos, de cubanos y cubanas que se niegan a encarnar las pretensiones totalitarias del sistema.

Como "Vida breve" Carlos Manuel Álvarez titula cada una de las biografías de los miembros del Movimiento San Isidro incluidas en su libro, en las que detalla fecha y lugar de nacimiento, nombres y profesiones de los padres, episodios de la infancia, instituciones en las que estudiaron, entre otros tantos datos precisos y seguramente verificables que conforman la verdad, pero, además, nos da una historia a partir de la narración, que es la otra parte de la verdad, si consideramos que Hannah Arendt piensa que quien dice lo que existe narra y así "los hechos particulares pierden su carácter contingente y adquieren cierto significado humanamente captable" (1996: 275). En el caso de las "vidas breves" o biografías presentadas por Álvarez, esos datos puestos en la línea de la narración trazan la fractura entre la vida de quien se habla, sus intenciones vitales, y las "pretensiones totalitarias del sistema" (otro término de Václav Havel).

Álvarez describe el Movimiento San Isidro de la siguiente manera:

Organización tentacular de arte y activismo, quedaba en el barrio que le daba nombre, San Isidro, una zona pobre de La Habana Vieja. La vocación ecuménica y

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

el carácter anfíbio del movimiento hacían difícil clasificarlo. Reunía raperos del gueto, profesoras de diseño, poetas disidentes, especialistas de arte, científicos y ciudadanos en general. (2023: 8)

Los perfiles de vida de los miembros del movimiento recogidos en este libro muestran las muchas manifestaciones que puede tener la intención de vida que impulsa a enfrentar al régimen.

Para Havel, "toda libre expresión de vida es, indirectamente, una amenaza política: también una manifestación a la que, en otras realidades sociales, a nadie se le ocurriría atribuir una fuerza o hasta un significado político explosivo" (1990: 47). Así, las intenciones de vida de los miembros del Movimiento San Isidro, que son el punto de quiebre para hacer frente al régimen, cuentan la búsqueda de un trabajo bien remunerado por parte de Denis Solís, el reclamo de una madre, Anyell Valdés, por una vivienda para criar a sus hijos, la negativa de Adrián Rubio de pagar servicio militar, la demanda de Omara Ruiz Urquiola de tratamientos médicos adecuados para tratar el cáncer que padece, la necesidad de expresarse artísticamente de Luis Manuel Otero y Maykel Osorbo, entre otros tantos deseos, aspiraciones, necesidades, derechos.

El recuento de las "Vidas breves", frente a la vida desproporcionada y extensa del régimen, expresa una característica más del sujeto disidente: el interés por el otro. La solidaridad, que es una de las formas de interesarse en el otro y sobre la que Yasser Castellanos, uno de los miembros del Movimiento San Isidro, dice "es lo que más ataca el gobierno" (2023: 48), se muestra en esta obra en la referencia del paso de la necesidad individual de quienes se habla, su intención de vida particular, a la búsqueda del bien común, a la protesta por la privación de los derechos de alguien más. Y, por supuesto, también se expresa en la escucha y posterior narración por parte del autor de cada una de las historias de vida de quienes fueron sus compañeros de protesta.

II.- La palabra en disputa

La virtud de *Los intrusos* no se restringe a la voluntad de dar testimonio del otro y oponerse a las mentiras del régimen, sino que también se encuentra en las formas del decir. Se trata, como ya se dijo, de una escritura que no es complaciente ni con el lenguaje del régimen ni con los formatos periodísticos que habitualmente se emplean para denunciar las protestas, conformes con la referencia "objetiva" de los hechos.

En tanto crónica, la obra de Álvarez interpreta los datos que registra y lo hace, por un lado, examinando críticamente los hechos y, por otro, deteniéndose en las palabras que los

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

refieren para problematizarlas.

Dos hechos en concreto ocurridos un 25 de noviembre nos sirven de ejemplo para la revisión crítica que desarrolla Álvarez: la efeméride que recordaba cuando el yate Granma partía de las costas mexicanas (un acontecimiento crucial para la inicial revolución cubana) y la conmemoración de la muerte de Fidel. Sobre este par de eventos nos dice:

La sombra de Fidel Castro sobre el tiempo de Cuba abarcaba tan insana cantidad de años que había terminado produciendo eventos superpuestos con los que podríamos aventurar algunos axiomas: a) Un hombre que en una misma fecha genere dos efemérides, con un lapso de diferencia de sesenta años entre una y otra, es un dictador; b) entre dos hechos coincidentes, la dictadura siempre va a premiar su suceso por delante del suceso de la revolución; c) una revolución no dura lo suficiente como para generar dos efemérides en una misma fecha [...] Las celebraciones, el culto de la propaganda, buscaban constantemente reactivar la emoción, injertar la primera efeméride en el corazón de la segunda, una larga fecha invicta que cumplía años todos los días. (2023: 23, 24)

Estos dos acontecimientos, ampliamente registrados y comentados en la Historia cubana, dentro de la obra de Álvarez, son un buen ejemplo de lo que decía Hannah Arendt acerca de las posibilidades de narrar la verdad. El carácter contingente de estos dos sucesos cobra un significado en la forma en que Álvarez los organiza: Cuba es regida por una dictadura que se sostiene en gran medida en la nostalgia por una revolución que ya no es tal, una dictadura que ha alcanzado tanta efectividad en su autorregulación que de la muerte de su líder no importa tanto la pérdida humana como el símbolo que lega:

Lo que el castrismo necesitaba hacernos creer era que Castro entró en La Habana ayer, y que también ayer murió. De esa manera, después de su larga convalecencia, el castrismo requería ya, en efecto, que Castro falleciera. Los especiales de televisión, los poemas, los poetas, los trovadores, los actos políticos y las galas culturales eran el núcleo del sistema. El líder, un pretexto. El totalitarismo vivía de conmemorar. (2023: 24-25)

Así como el régimen ostenta símbolos que garantizan su vigor también rechaza y busca execrar otros que surgen de predios distintos de la nostalgia y el cementerio. Pensemos, por ejemplo, en la figura de Maykel Osorbo, un rapero, negro, miembro del Movimiento San Isidro. Álvarez hace una lectura de su disidencia como la de un cimarrón del siglo XXI. En este caso, el símbolo toma un referente del pasado, pero no para anquilosarlo, sino para exponer la vigencia del conflicto y renovar la fuerza de la rebelión.

Sobre Maykel Osorbo, Álvarez también piensa en las posibilidades de una palabra, a partir de la reflexión en torno al nombre artístico del rapero:

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

El nombre artístico normalmente disfraza o encubre, su emblema es el artificio. El nombre de Maykel, en cambio, revelaba y desnudaba, una palabra que avanzaba al revés, que destacaba y exhibía lo que el lenguaje comúnmente se dedica a disimular y lo que nadie quería que se viera. *Osorbo*, en dialecto yoruba, significa que alguien tiene mala suerte, que se mueve en un ambiente negativo, que no va a alcanzar nunca la prosperidad. Un nombre que cualquier artista evitaría. Al nombrarse así, Maykel subvertía las escalas, y lo que lo volvía un líder de la calle era, precisamente, que no había nadie en Cuba que no estuviera *osorbo*. Si Maykel se hubiese llamado *iré*, es decir, buena suerte, desenvolvimiento, salud, dinero, habría sido directamente un artista inofensivo, otro más que convertía la religión popular en mero fetiche artesanal, en quincalla folclórica [...]. El otro gesto que actualizaba la tradición y transformaba en código vivo la oralidad del panteón litúrgico era la falta de ortografía filtrada al descuido, consustancial a un rapero que surfeaba la pronunciación: *osorbo* se escribe *osogbo*. El error corregía entonces el término que significaba «desgracia» y «atraso», una muesca que introducía en el mandamiento cerrado una salida moderna. (2023: 41)

Las posibilidades que encuentra Álvarez en *Osorbo*: revelar y desnudar, bien pueden aplicarse también a la escritura del cronista. Los datos y hechos tanto de las protestas, la vida de sus participantes, los acontecimientos pasados en Cuba, se pueden constatar en registros escritos y audiovisuales disponibles en la red. Lo singular en la obra de Álvarez no es tanto que dé noticia de estos acontecimientos, sino que lo hace desde la posición del disidente porque es capaz de dar un juicio de lo nombrado sin temor ni interés de poder:

Lo que uno descubría, cuando alcanzaba el nivel de literalidad de llamar «dicta - dura» a la dictadura, era que, a partir de ahí, con las cosas en su sitio, comenzaba la imaginación. Antes de ese trámite no podíamos imaginar nada, puesto que las palabras son criaturas que irrespetan a quienes les temen y saben detectar las bocas asustadas. (2023: 95)

En *Los intrusos* la palabra que no teme decir y erguirse en la disidencia desnuda los hechos no tanto por presentarlos tal cual son, sino por ponerlos bajo la luz de la conciencia de quien se pregunta, como Reina María Rodríguez lo hacía en *Otras Cartas a Milena*, “¿Qué ha pasado aquí! ¿Qué ha pasado aquí?”.

Referencias

Álvarez, C (2023). *Los intrusos*. Barcelona: Anagrama.

Álvarez, C (2021a). *Master Class | Sesión 1: Crónica e ideología con Carlos Manuel Álvarez* [Video]. Facultad de Artes y Humanidades Uniandes. [<https://www.youtube.com/watch?v=rcDVUC8igkM&t=4s>] [Consultado el 7 de enero de 2025].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Álvarez, C (2021b). Master Class | Sesión 3: *Textos del cronista con Carlos Manuel Álvarez* [Video]. Facultad de Artes y Humanidades Uniandes. [https://www.youtube.com/watch?v=DceMZUh_rII&t=1s] [Consultado el 7 de enero de 2025].

Arendt, H (1996). *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política* (A. Poljak, Trad.). Barcelona: Ediciones Península.

El Estornudo. (2021). "Declaración: Principios y valores de la revista 'El Estornudo'". [<https://revistaelestornudo.com/el-estornudo-principios-valores-declaracion/>] [Consultado el 7 de enero de 2025].

Havel, V (1990). *El poder de los sin poder* (V. Martín Pindado, Trad.). Madrid: Ediciones Encuentro.

Rodríguez, R (2014). *Other letters to Milena/ Otras cartas a Milena* (K. Dykstra, Trad.). Tuscaloosa: University Alabama Press.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

RELEER EL PRESENTE: TRES DISTOPÍAS FRENTE AL TOTALITARISMO EN VENEZUELA

Ana Julia Carballo Guédez
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
<https://orcid.org/0000-0003-3492-3674>
ajulia.ula@gmail.com

Recibido: 08/05/2025
Aprobado: 03/08/2025

RESUMEN:

Diorama (2021) de Ana Teresa Torres, *Ficciones asesinas* (2021) de Krina Ber y "La ejecución" (2020) de Carolina Lozada son ficciones distópicas que invitan a pensar en los mecanismos totalitarios del poder. A partir de las decisiones que toman sus personajes, hacemos una tipología de las respuestas humanas en Venezuela: involucrado, disidente, inmóvil y *homo sacer* (Agamben, 1998). No son categorías definitivas ni excluyentes, se puede pertenecer a varias de forma simultánea o formar parte de una y luego dejar de hacerlo. Así, estos relatos son una forma de memoria, pero también de traducción del absurdo que quiebra el sentido de realidad en el país.

Palabras clave: distopía, totalitarismo, narradoras venezolanas, literatura venezolana contemporánea.

Cómo citar: Carballo, Ana (2025). "Releer el presente: tres distopías frente al totalitarismo en Venezuela". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 77-87.

Rereading the present: three dystopias facing totalitarianism in Venezuela

ABSTRAC:

Diorama (2021) by Ana Teresa Torres, *Ficciones asesinas* (2021) by Krina Ber, and "La ejecución" (2020) by Carolina Lozada are dystopian fictions that invite us to reflect on the totalitarian mechanisms of power. Based on the decisions made by their characters, we crea-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

te a typology of options for the Venezuelan people: involved, dissident, immobile, and *homo sacer* (Agamben, 1998). These are not definitive or exclusive categories; one can belong to several simultaneously or be part of one and then cease to be so. Thus, these stories are a form of memory, but also a translation of the absurdity that shatters the sense of reality in Venezuela.

Keywords: dystopia, totalitarianism, venezuelan female narrators, contemporary venezuelan literature.

¿Acaso hay un discurso más vigente para la última década venezolana que el de la escasez, terror y represión? Los últimos 15 años han sido la continuación redoblada de la crisis económica, social y política que ya vivía Venezuela. En este contexto, es natural que la producción literaria se trastoque hacia nuevas búsquedas. De acuerdo con Violeta Rojo (2016), la literatura del país es realista y suele mostrar los sucesos pasados o presentes, ahora, sin embargo, las distopías abordan esa realidad desde otra perspectiva.

Ana Teresa Torres, Krina Ber y Carolina Lozada son escritoras que vivían en Venezuela en los años de publicación de "La ejecución" (Lozada, 2020), *Diorama* (Torres, 2021) y *Ficciones asesinas* (Ber, 2021). Con estas tres narraciones distópicas se detienen ante el totalitarismo, miran al mal a los ojos, reflexionan y responden desde su lugar de enunciación. Anticipando un terror que en buena medida ya está presente, ponen sobre la mesa la realidad de lo que aún no ha llegado a ser y, sin embargo, ya está ahí.

Las utopías de unos son las distopías de otros

En el mundo del arte, Latinoamérica es famosa por el realismo mágico: la invitación a conectar lo cotidiano con lo maravilloso. En este escenario, las implicaciones de la distopía pueden parecer distantes y ajenas y, sin embargo, justo aquí se encuentran las condiciones para su desarrollo. En palabras de Hannig, "cualquier descripción humana de la vida en alguna de estas dictaduras [latinoamericanas] trae recuerdos de las distopías más clásicas: la calidad de vida empobrecida, el control estatal, la tortura, persecución y cambio en el lenguaje" (2023: párr 17).

De cierta manera, la distopía es la reescritura de la utopía (el ideal perfecto al que se quiere llegar) y refiere un mundo, por lo general futuro, casi apocalíptico, en el que un grupo que pretende felicidad hace sufrir sistemáticamente a los demás. Se trata de un futuro indeseable, el fracaso de un proyecto, donde

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

está la amenaza de un poder que irrumpe en la vida y la intimidad de los ciudadanos: una fuerza fuera del control de los personajes, superior y aplastante. Muchas veces invisible y lejana o cuya existencia cabe en la mitología. (Hannig, 2023: párr 12)

¿Cómo ver este poder amenazante? En *Ficciones asesinas*, por ejemplo, está representado en GOB, institución que dirige al país, una forma de autoridad superpoderosa y omnipresente que lo controla todo y encuentra una extensión de su dominio en cualquiera de los ciudadanos, encarnando en vecinos, amigos o familia.

La distopía tiene una practicidad evidente: como la sociología y otras formas de pensamiento político, sirve de instrumento para explorar las alternativas o escenarios que se pueden desarrollar en las tragedias actuales, pero proyectadas en personajes de ficción. En palabras de Fermín, este acercamiento a la realidad encuentra “en las crisis, en presentes que pasan de lo perfecto a lo infernal, un aliado” (2018: 62). Sin embargo, al acercarnos a las narraciones de Torres, Ber y Lozada, no hablamos de una literatura distópica clásica con las características que definen al género en sus obras paradigmáticas. La misma Krina Ber en una entrevista publicada en el Papel Literario apunta cómo

ya no es futurista, ni de ciencia ficción. Se trata sobre todo de universos paralelos, espejos que revelan las capas de espanto agazapadas dentro de las realidades presentes, cuando estas se vuelven difíciles de asir con las herramientas estrictas de literatura documental, y la ficción acude para expresar, más que los hechos, la atmósfera, el color y olor de la materia vivida. (González, 2021: párr 11)

Que las autoras se hayan inclinado por este género no es una casualidad, sino una respuesta al entorno inmediato desde donde escriben. El miedo y la incertidumbre en estas modernas distopías no están relacionados con los avances tecnológicos, sino más bien con el contexto político, social y económico.

Encuentran como punto en común a un tirano o un gobierno despótico y el insularismo: los ciudadanos están aislados, pero no en otro planeta ni en una isla en medio del mar, sino que son oprimidos por las fronteras cerradas del territorio y el nulo contacto con el afuera¹. Somos testigos de cómo la distopía en Venezuela se separa de la ciencia ficción y empieza a operar desde el aquí, así y ahora.

¹ Esto se manifiesta en una política gubernamental común a los tres relatos que prohíbe conocer y difundir todo lo que ocurra más allá de los límites de su dominio.

Una escritura desde adentro

“La ejecución”, *Diorama* y *Ficciones asesinas* son historias resultantes de la mezcla del agobio y el trauma que se vive en el país. A las autoras no les interesa hacer literatura testimonial de la que abunda en las redes sociales y en los medios de difusión. Krina Ber dice que: “La característica de esas distopías es que no documentan la realidad pero recrean sensaciones conocidas” (González, 2021: párr 13).

El rostro de la autoridad en el texto de Torres y en el de Ber es invisible, nunca se sabe quiénes dan las órdenes ni quiénes son los verdaderos responsables, funciona de manera que va creando cómplices e implicando a la gente de a pie. En el cuento de Lozada, en cambio, no sólo tiene un rostro, también tiene un cuerpo: el del sabio, con tanto tiempo mandando que nadie recuerda cuándo llegó, y también está el regente, el nuevo gobernante, su hijo. El cuerpo de este poder es corrupto, está podrido: “ese trozo de carne vieja y babosa que parece ir corrompiéndose sobre sus huesos descalcificados sigue ganando la batalla” (Lozada, 2020: párr 38)

Las autoras publican desde Venezuela, lo que implica una postura política muy coherente con el planteamiento de sus ficciones. No es que no se pueda escribir sobre Venezuela desde el exilio -se escribe-, es que hacerlo desde dentro implica sortear varios obstáculos. El primero y más evidente es el riesgo que implica desacreditar al régimen. Aunque el gobierno venezolano no tiene el perfeccionamiento de una Unión Soviética, sí hace todo lo posible por opacar y quitar difusión a las voces que no son serviles².

Por otro lado, está el problema implícito de publicar en un país con crisis social, económica y política. Donde la prioridad es comer, el libro se convierte en un lujo y tiene cada vez menos mercado. ¿Qué queda entonces para estas narradoras que viven la censura de no publicar con y para el gobierno y a la vez tampoco pertenecen a la literatura venezolana best seller, la del exilio? Lo que queda es resistir, como dijo Krina Ber en las palabras de aceptación del Premio de la Crítica, cuando sostuvo que:

Esa frase (...) la decía mi padre cuando me enseñaba bajo microscopio cómo se formaban los microorganismos, como se unían en grupos, se defendían y crecían. Toda forma de vida es una resistencia al caos. Tales eventos como este. Cada esfuerzo de promoción cultural, cada feria, cada concurso literario que une a quienes escribimos aquí y afuera, cada libro publicado en el país que tenemos hoy, hacen parte de esa resistencia. (Ber, 2016: párr 1)

² Qué mejor ejemplo que lo que sucedió en 2022: Rafael Cadenas ganó el premio Cervantes, el mayor reconocimiento a la labor de escritores hispanoamericanos, y los medios de comunicación oficialistas apenas lo mencionaron.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Cuatro respuestas humanas

Entonces, ¿cómo presentan las autoras el aquí y ahora? Estas dos palabras pueden ser abarcadas por lo que Hannah Arendt (1996) denomina la “verdad de hecho”, un concepto central en las complejas relaciones entre verdad y poder. Una “verdad de hecho” es un suceso real que está siempre relacionado con otras personas, depende de las declaraciones; en consecuencia, sólo existe cuando se habla de ella y es el principal enemigo del poder³. Su opuesto no son la opinión, el error ni la ilusión, sino la falsedad deliberada o la mentira.

Si vemos cómo el gobierno venezolano sistemáticamente pretende implantar un espejismo sobre lo que es una verdad de hecho, “La ejecución”, *Diorama* y *Ficciones asesinas* proponen una tangente y respuesta: no sólo hay una situación extrema a la que es llevado el pueblo, sino que esta trae consigo decisiones morales que hay que afrontar cada día. Eso sí, siempre desde la ficción. Aunque el tirano no es mencionado por su nombre, quienes sepan de la situación venezolana no podrán evitar leer los textos como la metáfora de un mal real y no como alegorías de sociedades inventadas.

Entre 2020 y 2021, el país tenía al menos cinco años sumergido en una profunda crisis económica y social, atravesando la segunda diáspora más numerosa del mundo después de Siria⁴. Millones huyeron de la escasez, falta de electricidad, gas y agua corriente, violencia y fuerte represión de parte de las autoridades.

Esta es una verdad de hecho que es explorada en las tres narraciones. Si bien hay mucha literatura que abarca la migración y la vida de “los que se fueron”, en *Ficciones asesinas* y *Diorama* los protagonistas son “los que se quedaron”, atrapados por una burocracia imposible de franquear, mientras en “La ejecución” alguien cruza la frontera y vuelve con noticias de lo que se vive afuera, por este atrevimiento será ejecutado. La realidad irrumpe en la ficción haciendo un tejido siniestro.

Gracias al lente brindado por las tres narraciones, es posible ver -*grosso modo*- cuatro tipo de respuestas humanas ante un gobierno totalitario, los denominamos: inmóvil, involuacrado, disidente y *homo sacer*⁵.

³ De acuerdo con Arendt (1996), está en la estética misma de la verdad ser impotente y en la esencia misma del poder ser falaz, por eso las posibilidades de que la verdad factual sobreviva a la embestida del poder son muy escasas.

⁴ Como se puede constatar en esta entrada de la web de ACNUR en el 2021:

<https://www.acnur.org/emergencias/situacion-de-venezuela>

⁵ Tomamos prestado el término *homo sacer* de Giorgio Agamben, quien lo retoma en *El poder soberano y la nuda vida* (1995). Para el autor italiano refiere a una persona que ha sido despojada de sus atributos jurídicos y que vive solo en el sentido biológico de la palabra, por lo que puede ser asesinada sin que esto

I.- Ficciones Asesinas y la persona inmóvil:

En *Ficciones Asesinas* y en "La ejecución" los narradores escuchan historias de una oposición que resiste en la clandestinidad mientras ellos se mantienen bastante al margen. En la novela de Ber, la protagonista ha creado una burbuja de relativo bienestar con la que pretende aislarse de la realidad, aunque eso cada vez resulte más difícil. Elizabeth Rosenberg encarna a la figura que denominaremos como el *inmóvil*: no ejerce resistencia aunque eventualmente podría apoyar la protesta ciudadana si alguien más la organiza pero tampoco ayuda al gobierno.

La persona *inmóvil* encarna lo que Hannah Arendt (2020) denomina el *Idiotes*, o el aliado del sistema totalitario, quien no transgrede el bien deliberadamente tanto como se sustrae a él. El inmóvil está dominado por la apatía y, en gran medida, también por el miedo. Tal como el cómplice, ha desarrollado una maniobra para sobrevivir. Aunque no lo sepa, su maquinación le favorece al poder y él mismo la propicia y estimula.

La apatía característica del inmóvil surge después de que el sistema lo agota con refinados procedimientos: la burocracia kafkiana quita tiempo, frustra y consume al individuo. Así limita las posibilidades, no solo de rebelión, sino de descanso y tranquilidad. El difícil acceso a servicios básicos, las largas filas y la incertidumbre sostenida en el tiempo son aliados del sistema. El estado de agotamiento físico y mental resultante propicia el aislamiento de la realidad como una opción tentadora. En palabras de Beth Rosenberg:

Un aniquilamiento, una lenta asfixia. No tanto con armas -aunque no les tiembla el pulso para recurrir a ellas cuando lo juzgan necesario- sino con leyes, prohibiciones, expropiaciones y reglamentos burocráticos que poco a poco, sin que ya nadie recuerde el orden de sus avances y abusos, nos quitaron todo derecho a iniciativa, toda margen de maniobra individual (Ber, 2021: 43)

II.- Diorama o vivir en la mentira

En *Diorama* todos los personajes están involucrados con el poder en mayor o menor escala. ¿Esto hace que sean cómplices? Vale detenernos en los matices que implica ser un *involucrado*. Lo entendemos como un individuo que, aún si no cree las fantasías que promueve el poder, se comporta como si las creyese o al menos las soporta en silencio, vive en la mentira⁶ por elección propia o por obligación. Los matices varían en tanto mayor o me-

implique un crimen.

⁶ "Vida en la mentira" es un término propuesto y desarrollado por Václav Havel en *El poder de los sin poder* (1978). Es una forma de existencia para sobrevivir en un sistema totalitario, este fenómeno convier-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

nor es el grado de compromiso del acto mismo de involucrarse.

En la cima de la jerarquía está el *cómplice*: comparte hasta cierto punto los ideales e intereses del poder, y colabora sin criticar ni diferir. Es quien obtiene beneficios personales buscando mejorar o mantener su posición social. Aunque puede sufrir dilemas morales y éticos, se convence de que sus acciones no están relacionadas con la maldad ni tienen un impacto significativo en el mantenimiento del régimen. La conversación silenciosa que mantiene consigo mismo tiene un interlocutor que no es íntegro⁷ y crea narrativas que minimizan su responsabilidad personal como una forma de subsistencia.

El involucrado que habita el extremo polar es el *implicado*, quien es llevado a los bordes de la complicidad de forma involuntaria y sin alternativas, en pro de la supervivencia personal y familiar. Puede participar en actividades del régimen para evitar persecuciones o aceptar trabajos para poder tener algún ingreso económico. El implicado es el ciudadano ideal de un gobierno totalitario al que le conviene involucrar a la gente para asegurar su propia sobrevivencia, por eso está presente en las tres narraciones. En *Ficciones Asesinas* queda muy clara su importancia:

- (...) mi nieta no es una asesina.
 - Ninguno de ellos lo es. Pero tampoco ninguno es inocente. Los llevan a eso poco a poco, los involucran adrede. Y desde anoche ya sé cómo lo hacen. Porque eliminarnos a nosotros es solo la mitad del proyecto. Los quieren involucrados, ¿entiendes? (Ber, 2021: 83)

Pero es en *Diorama* donde vemos más claramente su rol en una sociedad totalitaria. Los protagonistas, pisoteados y reducidos por las políticas de estado, terminan siendo parte de los proyectos tramados por los dirigentes de "El Reino de la Alegría". ¿Pero cómo llegan a esto? Son acorralados: Primero Dimas es despedido de su trabajo, las reseñas de los libros que escribe no son lo suficientemente felices para los lineamientos del Ministerio de la Felicidad. Luego es despedida Samid, su esposa, y finalmente también su mejor amigo.

Los tres se descubren con una "jubilación adelantada"⁸ de 1\$ al mes que los obliga a

te a las personas en piezas de un engranaje, despojándolas de su responsabilidad y su libertad interior. Es lo opuesto a la "vida en la verdad", que Havel propone como la forma más potente de resistencia no violenta.

⁷ El punto de quiebre del cómplice está en el pensamiento, entendiéndolo en el sentido platónico que retoma Arendt (1996) como la conversación silenciosa que se mantiene con uno mismo.

⁸ Que recuerda mucho al destino de los firmantes de la Lista de Tascón.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tantear nuevas opciones. Se mudan juntos para abaratar costos y venden las pertenencias de valor. Con el dinero en la mano, la primera inversión es comprar comida. El plan es almacenarla hasta que aumente de precio o escasee en los anaqueles y entonces revenderla, desde aquí empiezan a ser parte del problema.

Estos personajes no necesariamente tienen malas intenciones ni son afines a las políticas gubernamentales, pero se ven degradados al punto que su supervivencia depende de decisiones donde la moral empieza a entrar en terreno resbaloso. El implicado no lo es por elección y muchas veces tampoco es consciente de la importancia de su participación. *Diorama* retrata un sistema que promete y engaña: las grandes culpas siempre son de otros y la colaboración con sus instituciones puede ser mínima o inofensiva.

III.- "La ejecución": entre supervivencia moral y pistas del afuera

El cuento de Lozada marca otra pauta, el protagonista encarna la disidencia. Billy Hernández manifiesta sus posiciones inconformes sistemáticamente y de forma pública, dispone de cierto poder real y su compromiso trasciende el interés personal. Está fuera de las estructuras del poder y se atreve a cruzar las fronteras para ver más allá: "el problema para él fue que regresó y a su vuelta comenzó a dejar pistas del afuera: analgésicos, chicles, libros, revistas pornográficas, lápices y papel" (Lozada, 2020: párr 10).

Billy vive en la verdad y esto lo lleva a ser ejecutado. Pero no es el primero, pues la vida en la verdad no es compatible con la realidad artificial que el poder quiere imponer (Havel, 1990). Lo preceden el homosexual que muere en la horca "con su vestido de lentejuelas, sus tetas de tela y la boca pintarrajeada de la sangre que le brotaba por la golpiza recibida. 'Primero muerta que sencilla', gritó valiente y arrogante antes de morir" y Marina, que "no se arrepintió de haber sembrado unas matas de sábila en casa sin notificar a las autoridades. Con la soga al cuello gritó: ¡libertad para las alcachofas!" (Lozada, 2020: párr 7).

Billy sale de la caverna e intenta iluminar a los pueblerinos que no entienden por qué regresa, porque solo cuando empiezas a interesarte por el otro estás en la vida en la verdad y solo se descubre que se es un disidente cuando ya se lo es desde hace tiempo (Havel, 1990).

¿Es posible hacer una lectura simultánea de "La ejecución" de Lozada con *El poder de los sin poder*, de Václav Havel (1990)? En esta distopía terrorífica y paródica aparecen muchos postulados de Havel sobre el proceder del totalitarismo y sus características. El ejemplo más evidente: hay muertos vivientes más que personas y, aún así, el poder procede

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

a modificar lo real de acuerdo con sus intereses, sus principales enemigos son los hechos.

4.- El homo sacer o la ruina de lo que fue

El cuarto rol que proponemos está presente en los tres relatos. Al margen de una paradoja, es un tipo de ciudadano que ha dejado de serlo. Este es el *homo sacer*: sujeto cuya existencia es reconocida negándole su entidad jurídica, es decir, el estado reconoce que existe, pero no es una persona, por lo tanto, no tiene derechos. Es en "La ejecución" donde aparece con un rol más protagónico, la población ha sido reducida a las sombras, personificación de las ruinas físicas y morales de lo que alguna vez fue El Rincón y ahora se llama Villa Esperanza.

Los pobladores son primitivos y salvajes, y de eso se trata el *homo sacer*, el poder erosiona la condición humana del otro para que no te intereses (Arendt, 2007). Lo que nos lleva al momento de la ejecución, la multitud pide la cabeza de "Billy Hernández, el peligroso hombre que (...) conspiraba contra la autoridad" (Lozada, 2020: párr 3) sabiendo que mañana podrían estar ellos mismos en la horca.

Es una masa de gente muerta de hambre donde no hay individualidad hasta que uno de ellos empieza a comportarse de forma extraña y termina prendiéndose fuego. Así es que, cuando ninguna de las demás posibilidades es una opción, resulta el suicidio la única manera de expresión individual que le queda al *homo sacer*.

Es el asesinato moral del hombre. Son los adultos mayores aniquilados en *Ficciones asesinas*, son los locos del hospital psiquiátrico abandonado por las autoridades en *Diorama*, pero también es el anciano al que abandonan en Venezuela, los caminantes que dejan el país a pie, los presos políticos tras el 28 de julio del 2024 y tantos ejemplos más.

A modo de conclusión, las características que sirven de guía para tipologizar estas opciones no son definitivas, inmutables ni excluyentes, todo lo contrario, son porosas. Se puede pertenecer a varias al mismo tiempo o formar parte de una y luego dejar de hacerlo. Están determinadas por las decisiones morales que se toman cada día bajo un régimen totalitario.

Estas narraciones invitan a pensar en los mecanismos del poder que lo abarca todo. *Diorama* evidencia cómo el totalitarismo crea una verdad que debe suplantar a la real: reemplazar todo, los negocios, los animales y las personas por un diorama, una maqueta de tamaño real que representa escenas de esos mismos negocios, pero con compradores y vendedores prósperos, esos mismos animales, pero felices y bien alimentados, de esas

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

mismas personas, pero con bienestar y sonriendo.

Luego de implantar esta verdad, el totalitarismo se asegura de que prevalezca mediante el control de la prensa, como sucede en *Ficciones asesinas*; aunque en la historia se filtra por un segundo la realidad cuando la programación habitual de la televisora del estado (la única que transmite porque las demás han sido censuradas) es interrumpida con las imágenes de una marcha de oposición en tiempo real.

En "La ejecución", finalmente, el poder elige al sucesor y aunque puedan haber luchas internas, son invisibles y el pueblo no se entera. Lo que recuerda tanto la historia de Chávez y "el hijo de Chávez" por quien había que votar y por quien la gente votó.

La respuesta a cuál es la relevancia de estos textos, por qué deberían circular más y también por qué el poder no quiere que lo hagan es simple: para poder ver dónde estamos parados ahora mismo es necesaria la narración. Ana Teresa Torres, Krina Ber y Carolina Lozada trabajan una forma de memoria, pero también de traducción en tanto otorgan la posibilidad de ver el presente desde la mirada de otro con la distancia que supone la ficción.

Faye afirma que "la historia no se hace más que narrándose" (1974: 9), no podemos comprender nuestro presente sin las narraciones del pasado ni saber dónde estamos parados hasta que alguien más lo organiza, lo relaciona y lo narra. ¿Cuál es el verdadero sentido de lo literario en estos textos? El poder que tienen de generar un extrañamiento necesario al establecer la distancia precisa para que surjan el horror y la sorpresa.

Referencias

Agamben, Giorgio. (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Pre-Textos

Arendt, Hannah. (1996). *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*. Ediciones Península.

Arendt, Hannah. (2020). *Responsabilidad personal y colectiva*. Página indómita.

Arendt, Hannah. (2007). *Responsabilidad y juicio*. Paidós

Ber, Krina. (2021). *Ficciones asesinas*. Fundación para la cultura Urbana.

Faye, Jean. (1974). *Los lenguajes totalitarios*. Taurus.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Fermín, D. (2018). "La distopía del presente: apuntes sobre Jinete a pie de Israel Centeno". *Co-herencia*. 16: 59-77.

González, Isaac. (2021): "Krina Ber: Dentro de todo escritor hay un escritor fracasado". *Papel Literario*. <https://www.elnacional.com/papel-literario/krina-ber-dentro-de-todo-escriptor-hay-un-escriptor-fracasado/> [Consultado el 20 de octubre del 2024]

Hannig, Sascha. (2023): "Distopías híbridas de realidad". *Cuadernos hispanoamericanos*. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/distopias-hibridas-de-realidad/> [Consultado el 18 de octubre del 2024]

Havel, Vaclav. (1990). *El poder de los sin poder*. Ediciones Encuentro.

Lozada, Carolina. (2020): "La ejecución". *Domingos de ficción*. <https://prodavinci.com/domingos-de-ficcion-la-ejecucion/> [Consultado el 5 de octubre del 2024]

Rojo, Violeta. (2016). "Las heridas de la narrativa venezolana contemporánea". *Cuadernos de literatura*. 20: 653-656.

Torres, Ana Teresa. (2021) *Diorama*. Caracas: Monroy editor.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

SIMÓN. LA DISIDENCIA VENEZOLANA LLEVADA AL CINE.

Eduardo Luis Barillas Caridad
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España
<https://orcid.org/0009-0002-6500-1349>
idjaker@gmail.com

Recibido: 19/05/2025
Aprobado: 05/07/2025

RESUMEN:

Esta ponencia examina la película *Simón* (2023), centrada en las protestas venezolanas de 2017 y la diáspora. El análisis interpreta la representación de la disidencia en el filme a través de los marcos teóricos de Nietzsche (historia crítica) y Václav Havel ("vida en la verdad" y "polis paralela"). Aborda la representación de la represión estatal, el trauma del protagonista y la supervivencia espiritual. El texto concluye que la película pone la historia al servicio de la "vida en la verdad".

Palabras clave: *Simón*, disidencia, Venezuela, Václav Havel, Nietzsche.

Cómo citar: Barillas, Eduardo (2025). "Simón. La disidencia venezolana llevada al cine.". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 88-98.

Simón. Venezuelan Dissidence on Screen

ABSTRAC:

This conference paper examines the film *Simón* (2023), centered on the 2017 Venezuelan protests and the diaspora. The analysis interprets the representation of dissidence in the film through the theoretical frameworks of Nietzsche (critical history) and Václav Havel ("life in truth" and "parallel polis"). It addresses the depiction of state repression, the protagonist's trauma, and spiritual survival. The text concludes that the film places history at the service of "life in truth."

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Keywords: *Simón*, dissidence, Venezuela, Václav Havel, Nietzsche.

"Ahora nos toca reconocer la traición y la muerte para que la revolución continúe. Eso es lo que importa. Que continúe. Aunque nos aplaste."

- La Confesión (1970).

I.-

Simón (2023), dirigida por Diego Vicentini, comenzó como un corto de 26 minutos sobre las protestas en Venezuela durante el 2017 para la tesis de maestría de cine que realizó Vicentini en Los Ángeles Film Academy, en el 2018 (Arenas, 2023). Posteriormente, el proyecto fue rescrito 18 veces y estrenado como película en el 2023.

Una película como esta, hecha desde el exilio, y enfocada en temas como la diáspora y la persecución política, puede enmarcarse en una tradición de realizaciones documentales y ficcionales alrededor del mundo, como las realizadas durante el franquismo o la dictadura de Pinochet.

Este tipo de producción cinematográfica guarda una relación tan estrecha con la historia que es quizás inevitable hablar de ella sin terminar hablando indistinguiblemente de los hechos históricos a los que hace referencia.

De Venezuela y nuestra región podemos mencionar varias realizaciones recientes que hablan sobre la emigración, la persecución política o la violencia, como *Caracas ciudad de despedidas* (2012), *Torovenado, espíritu de Monimbó* (2019), *Dirección Opuesta* (2020) basada en la novela de viaje *Blue Label* (2010), de Eduardo Sánchez Rugeles, *El caso Padilla* (2022) y *Ecos de Libertad: historias de El Helicoide* (2024).

Dialogar con los hechos históricos recientes como lo hacen estas realizaciones demanda también asumir una postura ante la historia que no implica necesariamente escoger bandos políticos sino una manera de poner la historia al servicio de la vida, como lo detalla Nietzsche en su *Segunda Consideración Intempestiva* (2016), y por ello preguntamos ¿Cuál es la postura ante la historia de *Simón*? ¿Qué relación tiene una obra de carácter disidente como *Simón* con la historia y cuál podría ser su aportación? A continuación, intentaremos dar respuesta de ello.

II.-

Los hechos narrados en la película transcurren en el año 2017, año en el que hubo cua-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tro meses consecutivos de manifestaciones y se acumularon 6729 protestas individuales, según el Observatorio Venezolano de Conflictividad Social (2017). Los personajes principales que conforman un grupo de disidencia estudiantil se identifican a sí mismos como "El Equipo" y forman parte de las protestas.

Algunos de los miembros del equipo son víctimas directas de la represión del Estado, como Juancho, Chucho, Joaquín y el propio Simón, por medio de medidas como la represión violenta, las detenciones arbitrarias y las amenazas a familiares. Es llamativo el personaje de Juancho que parece estar basado en Rufo Chacón, joven de 14 años que durante una protesta por falta de gas en el 2019 perdió la vista al ser disparado de un tiro a quemarropa con un arma de perdigones (Monsalve, 2019).

Una de las escenas consiste en que Melissa, una voluntaria estadounidense que intenta ayudar a Simón con su estatus migratorio, se sienta a investigar sobre la crisis venezolana. Valiéndose de ello, la película recuerda, con titulares, fotos y cifras, la gravedad de la situación del país. El titular de un ficticio *The Washington Chronicles* dice "Protestas en Venezuela cesan, pero la crisis continúa".

De este modo, la película se apresura a enjuiciar los acontecimientos del pasado y cuestionar el *status quo* de la crisis venezolana. Las relaciones de poder entre los sujetos involucrados en este proceso histórico han dado lugar a la perversión de las normas y la represión política violenta. Lo que se nos muestra representa los valores que se oponen al poder y todo lo que se denuncia se hace desde el punto de vista del reprimido. Y esto lo podemos valorar desde una perspectiva nietzscheana del uso de la historia, recordando que para Nietzsche una de las formas de poner la historia al servicio de la vida es la manera crítica (Nietzsche, 2016: 21.)

Fuera de la ficción, Rafael Cadenas diría en una entrevista "La situación es para millones de venezolanos insoportable" (EFE, 2019). En *Aporrea*, en el 2018, José Pérez manifestaría: "Con pesar, con dolor, recibo la noticia a través de una amada poetisa del alma, de que se nos están muriendo poetas de hambre en Caracas. Ya antes lo había dicho por *Aporrea*: Los poetas nos estamos muriendo de hambre en el interior del país" (Pérez, 2018). En el 2019 la FAES acabaría con la vida de Luigi Ovalles, un joven poeta de 24 años, durante las protestas del 23 de enero en San Cristóbal (*El Estímulo*, 2019). Al cesar las protestas del 2017, en las que participa el personaje de Simón antes de exiliarse en Miami, el saldo de fallecidos extraoficialmente era de 163 muertes, según el Observatorio Venezolano de Conflictividad Social (2017).

Y así, a través de una pantalla, Melissa conoce lo que para el venezolano que intenta ayudar es familiar: hambre, pobreza y falta de derechos.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

III.-

En esta película nos encontramos con un grupo de estudiantes que se han puesto un objetivo más allá de sus capacidades: derrocar al régimen. Reconocen el peligro de su empresa y la ineficacia de sus acciones, pero se mantienen firmes en sus intenciones de vida. Estas intenciones que sostienen, aun a pesar de conocer de primera mano la represión del Estado, los lleva a encontrarse enfrentados con las pretensiones totalitarias del sistema en el campo real de la política (Havel, 2014: 30).

Para Václav Havel (2014:13) "el poder es prisionero de sus propias mentiras y, por lo tanto, tiene que estar diciendo continuamente falsedades... El individuo no está obligado a creer todas estas mistificaciones, pero ha de comportarse como si las creyese... Por lo tanto, está obligado a vivir en la mentira". A su vez, para Hannah Arendt "La persuasión y la violencia pueden destruir la verdad, pero no pueden reemplazarla" (1996: 272).

Quienes se resisten a vivir en la mentira, y por consiguiente, se convierten en oposición, son aquellos que hacen la *vida en la verdad*. El equipo de Simón hace sus reuniones en secreto, sus conspiraciones en secreto, exponen sus deseos, quejas y planes en secreto, formando estructuras paralelas, escurriéndose de las pretensiones del estado totalitario y dando lugar a una dinámica que Václav Havel cataloga como *polis paralela* (2014: 52). En ella, los sujetos no se aíslan de la realidad, sino que naturalmente forman esta estructura para poder desarrollar sus actividades disidentes en consonancia con la *vida en la verdad* (2014: 22)

El equipo de estudiantes no es la única *polis paralela* en la película. Desde Miami se organiza, de contrabando, el envío regular de insumos de todo tipo, incluyendo medicamentos, hacia una Venezuela en plena crisis humanitaria, de la misma forma que lo hacen diversas organizaciones en la realidad. Y también es uno de los ejemplos del tipo de organizaciones independientes que en el extranjero recibe y apoya a la diáspora venezolana.

El disidente, que se atreve a formar estructuras paralelas donde puede desarrollar la vida en la verdad, se convierte en el enemigo del estado totalitario. En *El caso Padilla* (2022) al enemigo es llamado "Contrarrevolucionario", y en *Simón* los cuerpos policiales lo llaman "Guarimbero".

El poema "Poética" de *Fuera de Juego* (1968) de Heberto Padilla muestra una voz poética muy consciente del peligro de la vida en la verdad:

Di la verdad,
Di, al menos, tu verdad.
Y después

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

deja que cualquier cosa ocurra:
que te rompan la página querida,
que te tumben a pedradas la puerta,
que la gente se amontone delante de tu cuerpo
como si fueras un prodigio o un muerto. (Padilla, 1968: 33)

Por ser líder de un grupo de guarimberos la policía arresta a Simón y su amigo Chucho. Y aquí es cuando podemos observar que el régimen retratado en la película cumple con El *"manual de represión"* que comparten los tiranos modernos (Blanco, 2023). El arresto arbitrario es una de esas instrucciones del manual, y este tipo de arresto no se limita solo al del propio Simón como un líder político. Cuando dentro de la celda Simón pregunta a otro preso "¿A ti por qué te agarraron?", este le contesta simple y llanamente "Por tuitear". Lo cual está lejos de ser una exageración y constituye también parte de "El uso de nuevas tecnologías para la vigilancia de la población" (Blanco, 2023); algo que lejos de ser solo ficción luego fue constatado por el Consejo de Derechos Humanos en las Conclusiones detalladas de la Misión internacional independiente de determinación de los hechos sobre la República Bolivariana de Venezuela con la mención de 7 usuarios de Twitter detenidos por razones políticas (2020: 165-166). También se hace presente la tortura y los ataques a familiares, como veremos más adelante, pero es aún más interesante como la película presenta las prácticas cleptócratas.

Para esto, un militar de alto rango dice "aquí no hay ninguna dictadura. ¿Todavía ustedes no entienden eso? Aquí lo único que hay es un negocio". Patricia ya dejaba caer en su manual la clave para entender este enunciado: En Venezuela, dice Blanco citando a Halvorssen, "todos los que están en el poder son multimillonarios y billonarios". "La cleptocracia es, según Casey, una de las señas de identidad de los sistemas autoritarios" (Blanco, 2023).

También vale la pena detenernos a entender a otro tipo de personaje retratado en la película. Este es uno de los presos que comparte celda con Simón y cuestiona a los disidentes diciendo "¿Ustedes también andaban armando peo en la calle? ¿Ustedes están claros que estamos aquí por carajos como ustedes?" Y todo esto lo hace siendo él otro más de los que sufren las injusticias del Estado. Sin ser él un represor sino alguien que sufre la represión, escoge la sumisión ante su indefensión y busca vivir en la normalidad bajo las reglas del régimen.

El personaje del idiota encarcelado, que está preso de forma arbitraria y a la vez equivocada, pero que justifica su encarcelamiento de una forma complaciente al poder, sirve también para ejemplificar como el estar encarcelado no convierte a alguien en disidente. Lo que convierte a una persona en disidente es la "vida en la verdad".

IV.-

Si para Milena Jesenská y Margarete Buber-Neumann “El espíritu constituye una isla, pequeña pero segura, en el centro mismo de un mar de miseria y desolación” (Fontenla, 2009), entonces la supervivencia espiritual ocurre justo en los mayores momentos de crisis moral en los que una decisión crítica puede preservar el espíritu.

No debe ser casual que cuando Simón se ve ante la decisión de firmar o no es cuando se encuentra más adentrado en un ambiente derruido y corrupto. Simón se encuentra en el centro mismo de un mar de miseria y desolación, y solo firmar su capitulación se muestra como la salida del abismo. Es la prueba definitiva que le tiene preparada el régimen para que abandone su voluntad individual y se entregue a la docilidad de la *autocinesis* (Havel, 2014: 12). El verdugo advierte que, si no firma, firma el próximo. Hacer lo correcto se hace cada vez más difícil.

Este momento en el que se decide entre la dignidad y la capitulación del espíritu es la que convierte en héroe a Franklin Brito ante el ojo de Laura Cracco. “Es una digna tozudez que lo convence de que los héroes no son sombras polvorientas del pasado” (Cracco, 2014: 86). La renuencia de Franklin Brito con la que rechaza recibir nada del gobierno que no acatara lo estipulado por la ley y, por tanto, lo pudiera hacer un cómplice de corrupción, es un ejemplo de supervivencia espiritual que Cracco resume cuando dice “No era simplemente un asunto de tierras, era la ley; no era locura, fue valor” (Cracco, 2014: 85).

La firma de la carta recuerda también a la obligada autoacusación que tiene que realizar Padilla cuando sus críticas incomodan a la revolución cubana. Y ese “mámamelo” con el que Simón firma en acto de rebeldía quizás también corresponde con la forma en la que Heberto Padilla realizó su acusación.

Eduardo Galeano, un intelectual alineado con la dictadura cubana, cuestionaba la autoacusación de Padilla diciendo:

Tengo la impresión, si no la convicción, de que fue hecha deliberadamente por Padilla para joder a Cuba. Que la hizo en el estilo de los procesos de Moscú de los años treinta, para enviar una señal de humo a los liberales del mundo, diciéndoles: “Compañeros, yo estoy obligado a escribir esto, pero ustedes bien saben que no soy yo quien lo escribe, sino que es el Yves Montand de *L’Aveu*, de Costa-Gavras. Cualquier escritor con oficio puede hacerlo. Vos mismo, si querés, o yo, podemos escribir un texto abyecto, arrastrado; es una habilidad que te da la profesión. Ahora, al darle difusión a eso, claro, proyecta internacionalmente una imagen horrorosa de Cuba, y dio pie a que se difundiera desde Europa la versión de que la Isla estaba en pleno estalinismo, gobernada por un régimen de terror en el cual los intelectuales habían perdido la libertad de expresión y de crítica, y que el paraíso se había transformado en el infierno. [...] Ahora Cuba es un campo de concentración (Prieto Jiménez, 2021).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

L'Aveu (1970), de Costa-Gavras, película que menciona Galeano, es la crónica de una acusación obligada del funcionario checoslovaco Artur London, y la lectura que hace Galeano de estos hechos nos hace entender que probablemente Padilla sabía que esta película estaba muy en mente de todos, ya que se estrenó apenas un año antes, y lo inspiró a usar la autoacusación para enviar un mensaje que se oponía a su propia capitulación.

En *Simón* lo que queda después de negarse a firmar es más violencia por parte del Estado. La obra es bastante consciente de la violencia con la que el régimen reprime a la disidencia y de las situaciones que dan oportunidad a que esa violencia pueda suceder o intensificarse en contra del disidente. La violencia de la represión se justifica a través del desconocimiento de los derechos del enemigo, convertido en *Homo Sacer*, y el cumplimiento de órdenes militares. A la misma manera en la que en la película *L'Aveu*, Kohoutek (Cutek) se justifica diciendo "Yo era un simple ejecutor. Había micrófonos para vigilarme a mí también" el carcelero de *Simón* es inspeccionado por su superior mientras su mirada muestra el temor de convertirse él mismo también en otro encarcelado si llegara a darle una mínima razón. Muy temprano se advierte "Ellos buscan cualquier excusa para dispararnos y después los que salimos jodidos somos nosotros", y bajo esa lógica, cada vez que el personaje de Chucho se muestra agresivo ante la autoridad es reprimido con más violencia, hasta que trágicamente ese ciclo toma su vida siendo ejecutado en presencia de su amigo Simón.

Aquí tenemos por un lado el *Herkunft*, "conjunto de fallas, de fisuras, de capas heterogéneas" (Foucault, 2004: 20), es decir, aquellas raíces culturales de nuestro particular contexto histórico; y el *Entstehung*, donde se da la "relación de dominación" (Foucault, 2004: 38) que "establece marcas, grava recuerdos en las cosas y hasta en los cuerpos" (Foucault, 2004: 39). De este modo las fuerzas se enfrentan y esta película cumple el rol genealogista de registrar ese proceso histórico desde la perspectiva del que está siendo dominado bajo las nuevas reglas de una fuerza dominante.

Arrastrado por el trauma y las visiones que lo persiguen de su amigo muerto, Simón se encuentra en una crisis espiritual. Creyendo que Joaquín es el culpable de la muerte de Chucho por haberlos entregado a la policía, sucumbe al deseo de venganza y a la violencia física contra Joaquín, su antiguo compañero en la disidencia. El rencor con el que el personaje enmascara lo que al final es su propio sentimiento de culpa, lo aleja de su identidad como si estuviera perdido en la línea laberíntica del poema "Alienación" de Antikódy (1964), y se mantiene sin la voluntad de entender al otro. Y esto sigue así hasta que se confronta con la realidad al saber que Joaquín tenía a su familia amenazada cuan-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

do los entregó. Ante esto responde diciéndole a la visión de Chucho:

No fue su culpa, fue mi culpa... Yo armé al equipo, Chucho... Yo los saqué a ustedes para la calle... Yo les metí el mojón mental de que nosotros, unos estudiantes, íbamos a salvar el país... Y por alzado no firmé y por eso estás muerto, por mi culpa estás muerto (Simón, 2023).

Simón, que llegado este punto no tenía la voluntad de entender al otro y se encontraba debilitado moral y mentalmente, había perdido su voluntad como individuo. En ello, el sistema totalitario podía ver en el aislamiento de un líder disidente como Simón una victoria en la que no hizo falta acabar con la persona física. Sin embargo, Simón logra empatizar con Joaquín, entiende que lo sucedido no fue culpa de ninguno de los dos y recupera su identidad.

Es especialmente interesante como la última prueba de Simón sea superar sus propios deseos de violencia. Para Václav Havel, "los movimientos disidentes no intentan la transformación política violenta no porque consideren esta solución demasiado radical sino, por el contrario, porque es poco radical" (Havel, 2014: 47). Lo que hace a la violencia algo impropio del disidente es que es con violencia que se reprime a la sociedad que intenta ser libre. Para el disidente la violencia está en el lado contrario. Lo que representa al disidente venezolano, más allá de sus escudos improvisados, son los valores que lo diferencia de la fuerza dominante.

Una forma en la que se podría interpretar la visión de la historia de este filme es la de los pesimistas prácticos que crítica Nietzsche (2016: 45), ya que podríamos decir que las cosas parecen ser cómo son y no pueden ser cambiadas, oponerse solo trae riesgos mortales que no se traducen en cambios inmediatos ni positivos en la vida ni la política, sino solo perjuicio personal, exilio y muerte. Ante la impotencia sería mejor no hacer nada porque, en retrospectiva, lo que nos enseña el pasado es que no se consigue nada más que acumular traumas. Pero esto sería una interpretación equivocada, una claudicación ante la tiranía que no corresponde con los valores que posee Simón. Nietzsche cuestionaría esta actitud diciendo "Actuáis como pesimistas prácticos, quiero decir, como quienes, guiados por el presentimiento de la derrota, se vuelven indiferentes y negligentes, tanto respecto del bienestar ajeno como del propio." (Nietzsche, 2016: 45).

En esta película no se consiguen modelos de acción que venzan la opresión por sus medios, es decir, no se puede predecir que lo que hoy se necesita realizar sea posible porque en el pasado se pudo y, por lo tanto, no hay una historia monumental que sirva de inspiración para la vida. Sin embargo, sí está presente la historia anticuaria y la historia

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

crítica con las que, por un lado, se cultiva la empatía revisando una mitología reciente que aun siendo dolorosa nos pertenece y nos identifica de forma inequívoca con una persistente lucha contra el dominio de una tiranía a la vez que, sin girar la mirada con indiferencia, se reclama que, aunque las cosas sigan siendo así, no es así como deberían ser.

De este modo, si ponemos a cruzar los conceptos de Nietzsche y Havel, diríamos que esta película pone a la historia al servicio de la vida en la verdad. Por ello, cuando termina la película, Simón se encuentra sentado hablando con espíritu renovado sobre la persecución política que se sufre en su país. No lo hace solo porque en lo diegético necesita que le aprueben el refugio, lo hace porque, como disidente, es su naturaleza aprovechar ese espacio para denunciar al régimen totalitario. Es su naturaleza aprovechar los últimos minutos de la película para decir la verdad que defiende la obra. Y esta no es necesariamente una verdad objetiva, sino más bien una verdad artística en la que "el hombre teje sus redes sobre el pasado para dominarlo" (Nietzsche, 2016: 37), para así "promover la Historia y servirse del pasado, esta vez dominado por la vida" (Nietzsche, 2016: 67). De este modo, los esperanzados, como el Simón de esta película, "en el punto culminante de su curación, habrán vuelto a ser seres humanos, para dejar de ser meros agregados que solo se parecen a los hombres" (Nietzsche, 2016: 67).

Referencias

Arendt, H. (1996). *Entre el pasado y el futuro: ocho ejercicios sobre la reflexión política*. (Trad. A. Poljak). Ediciones Península. (Trabajo original publicado en 1961).

Arenas, V. (27 de noviembre de 2023). "Simón", la película venezolana que se proyecta en Chile, y que explica por qué tantos tuvieron que emigrar. *Forbes*. <https://forbes.cl/life/2023-11-27/simon-pelicula-venezolana-diego-vicentini-chile-emigrar-cine> [Consultado el 5 de octubre del 2024]

Aristegui Noticias [AN]. (7 de febrero de 2013). *Las 50 ciudades más peligrosas del mundo; 9 son mexicanas*. <https://aristeguinoticias.com/0702/mexico/las-50-ciudades-mas-peligrosas-del-mundo-9-son-mexicanas/> [Consultado el 5 de octubre del 2024]

Bellame Palacios, A. (2020). *Dirección opuesta*. El Rumor Producciones.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Blanco, P. (20 de julio de 2023). "El 'manual de represión' que comparten los tiranos modernos". *El País*. <https://elpais.com/planeta-futuro/2023-07-20/el-manual-de-represion-que-comparten-los-tiranos-modernos.html> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Centro para el Estudio de las sociedades abiertas [CESCOS]. (3 de mayo de 2024). *Ecos de libertad: historias de El Helicoide*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SkXXz5QJosc> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Consejo de Derechos Humanos. (15 de septiembre de 2020). *Conclusiones detalladas de la Misión internacional independiente de determinación de los hechos sobre la República Bolivariana de Venezuela*. Civilisac. https://www.civilisac.org/civilis/wp-content/uploads/Conclusiones-FFM-Venezuela-2020-A_HRC_45_CRP.11_SP-2.pdf [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Cracco, L. (2014). *El ojo del mandril*. Mérida: Ediciones Actual.

DE HUMO. (1 de diciembre de 2019). *Torovenado, espíritu de Monimbó*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jzk30N4eCOc> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

EFE. (1 de junio de 2019). Rafael Cadenas: "La situación es insoportable para los venezolanos". *Zenda*. <https://www.zendalibros.com/rafael-cadenas-la-situacion-es-insoportable-para-los-venezolanos/> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Fontela, A. (29 de diciembre de 2009). La importancia de recordar. *El Día*. <https://www.eldia.com/nota/2009-12-29-la-importancia-de-recordar> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la Genealogía, la Historia* (Trad. J. Vázquez Pérez). Valencia: Pre-Textos.

Gavras, C. (1970). *L'Aveu*. Paramount Pictures.

Giroud, P. (2023). *El caso Padilla*. Ventú Productions.

Havel, V. (1964). *Antikódy*. Monoskop. https://monoskop.org/images/7/7e/Havel_Vaclav_Antikody.pdf [Consultado el 5 de

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

octubre del 2024].

Havel, V. (2014). *El poder de los sin poder*. (Trad. V. Martín Pindado). Madrid: Lectulandia.

Monsalve, E. (20 de noviembre de 2019). *De la represión a la migración: El caso de Rufo Chacón*. Dejusticia. <https://www.dejusticia.org/column/de-la-represion-a-la-migracion-el-caso-de-rufo-chacon/> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Nietzsche, F. (2016). *Segunda consideración intempestiva*. (Trad. N. Arispe). Madrid: Lectulandia.

Observatorio Venezolano de Conflictividad Social [OVCS]. (2 de agosto de 2017). *Venezuela: 6.729 protestas y 163 fallecidos desde el 1 de abril de 2017*. <https://www.observatoriodeconflictos.org.ve/sin-categoria/venezuela-6-729-protestas-y-157-fallecidos-desde-el-1-de-abril-de-2017> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Padilla, H. (1968). *Fuera de juego*. Círculo de Poesía. http://circulodepoesia.com/wp-content/uploads/2009/06/galeria_fueradeljuego.pdf [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Pérez, J. (1 de noviembre de 2018). "Los poetas se están muriendo de hambre en Venezuela". Aporrea. <https://www.aporrea.org/cultura/a271338.html> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

Pita, J. (2 de mayo de 2012). *Caracas ciudad de despedidas*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XF2GAAi_WVO

Prieto Jiménez, A. y Gómez Triana, J. (28 de abril de 2021). *Fuera (y dentro) del juego. Una relectura del «caso Padilla» cincuenta años después (+PDF)*. Cuba Periodistas. <https://www.cubaperiodistas.cu/2021/04/fuera-y-dentro-del-juego-una-relectura-del-caso-padilla-cincuenta-anos-despues-pdf/> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

UN High Commissioner for Refugees [UNHCR]. (26 de diciembre de 2017). *Situational Update: Venezuela Situation Update, November 2017*. Relief Web. <https://reliefweb.int/report/colombia/situational-update-venezuela-situation-update-november-2017> [Consultado el 5 de octubre del 2024].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPOSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

El imperio de la visualidad: recreaciones

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

EL DECADENTISMO EN EL CUENTO "¿ASESINO?" (1897) DE BERNARDO COUTO CASTILLO Y EN LA PINTURA *ESCENA DE RAPTO Y ASESINATO* (1808-1812) DE FRANCISCO DE GOYA

Marielys Escalante
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
mescalantegavidia206@gmail.com

Recibido: 05/06/2025
Aprobado: 10/08/2025

RESUMEN:

El concepto de Decadentismo surge en Francia hacia 1868 y ha sido abordado en diferentes formas de expresión, no solo en la literatura, sino en el arte en general. Por ello, en el presente estudio se comparará y analizará el cuento "¿Asesino?" (1897) de Bernardo Couto Castillo en diálogo con la pintura *Escena de rapto y asesinato* (1808-1812) de Francisco de Goya. Se utilizará un enfoque comparativo con el objetivo de examinar los posibles elementos grotescos, morbosos y crueles de la naturaleza del hombre, características de la corriente decadentista, presentes también en la obra de Goya.

Palabras clave: decadentismo, *Asesino?*, pintura, literatura, lo grotesco.

Cómo citar: Escalante, Marielys (2025). "El Decadentismo en el cuento "¿Asesino?" (1897) de Bernardo Couto Castillo y en la pintura *Escena de rapto y asesinato* (1808-1812) de Francisco de Goya". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 100-107.

Decadentism in the story "Asesino?" (1897) by Bernardo Couto Castillo and in the painting *Escena de rapto y asesinato*(1808-1812) by Francisco de Goya

ABSTRAC:

The concept of Decadentism emerged in France in 1868 and has been addressed in various forms of expression, not only in literature but in art in general. Therefore, this study will compare and analyze the short story "¿Asesino?" (1897) by Bernardo Couto Castillo in dia-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

logue with the painting "Escena de rapto y asesinato" (1808-1812) by Francisco de Goya. A comparative approach will be used to examine the possible grotesque, morbid, and cruel elements of human nature, characteristics of the decadent movement present, also, in Goya's works.

Keywords: decadentism, *Asesino?*, painting, literature, grotesque.

El Decadentismo fue un movimiento de vanguardia artístico y literario que floreció en Francia a finales del siglo XIX dentro de los círculos de la clase burguesa. Sin embargo, se ha estudiado que el padre del Decadentismo es Théophile Gautier (1811-1872). No es hasta 1885 que se crea la escuela decadente en Francia con la revista *Le Décadent*, en respuesta a los cambios sociales y culturales que surgían cuando el hombre no comprendía su existencia y sus inclinaciones moralmente poco apropiadas (Piedrahita, 2020). En lugar de celebrar la modernidad, los decadentes exaltaban una estética de lo artificial, lo morboso y lo exótico, como una fuga hacia lo sensorial y lo extremo. Este movimiento se caracterizaba por tratar temas como el asesinato, la muerte, las drogas, la locura y el abuso, resaltando la corrupción, la crueldad, la melancolía, la tristeza, el cansancio, la depravación y la decadencia del hombre, la manera en que se deja llevar por las provocaciones hacia lo prohibido (Piedrahita, 2020).

Además, hay que dejar en claro que el Decadentismo no fue un fenómeno exclusivo de Europa, sino que también dejó su huella en la literatura hispanoamericana. Esta misma idea fue expuesta por Claudio Iglesias (2007), quien, en su prólogo del libro *Antología del Decadentismo*, argumenta que los decadentistas hispanoamericanos también exploraron este mundo de excesos y parafilias, demostrando la amplitud del movimiento más allá de Europa. Por lo tanto, el Decadentismo no fue un fenómeno aislado de Francia o Inglaterra, sino que tuvo resonancias en otras partes del mundo. Autores como José Asunción Silva y Julián del Casal adoptaron algunos elementos decadentistas, integrando en sus obras un sentido de desencanto con la sociedad y una fascinación por la muerte y la decadencia. Según Iglesias, en Hispanoamérica el Decadentismo adquirió características únicas, como la incorporación de las tensiones sociales propias de la región y un énfasis particular en las parafilias y la transgresión sexual (Iglesias, 2007).

Con esto en mente, podemos decir que estos autores no fueron los únicos en adoptar en sus obras características de este movimiento de vanguardia. También tenemos el caso de Bernardo Couto Castillo, quien nace en México en 1880, finales del siglo XIX, y muere

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

en 1901. Quien fue un escritor y cuentista de la segunda generación modernista, también conocida como la época del decadentismo de la literatura mexicana. Estas inclinaciones hacia el movimiento decadente las podemos ver perfectamente en el cuento “¿Asesino?” de su libro *Asfódelos* (1897). El cuento de Couto Castillo es la historia de un supuesto homicida que cuenta a sus colegas cómo cometió, hace algún tiempo, el hermoso crimen, el primero, el único e inigualable, de cómo asesinó a una pequeña niña. Este hombre, Silvestre Abad, “feo de una fealdad horripilante”, comparte algunos rasgos con el *flâneur* que, como describió Baudelaire, se paseaba entre la multitud como un criminal que se escondía entre la gente para evitar ser atrapado: ésta es la única forma en la que logra incorporarse al entramado social. Como Benjamin dice (citado por Velázquez Alvarado, 2016), esta es la historia de un asesino profundamente marcado por este primer crimen debido al disfrute y gozo, al éxtasis, que sintió al momento del acto. Vemos como los sucesos en la vida de una persona lo pueden llevar a caer en un ciclo de sucesos decadentes que lo orillen hacia la oscuridad, la perversión y la depravación.

Ciertamente Couto Castillo expuso en su obra todos los elementos del decadentismo: vemos cómo la muerte está presente en sus obras, y, no solo eso, sino que utiliza la figura de una niña como símbolo de erotismo, el deseo sexual hacia el cuerpo femenino, tal como lo señala Velázquez Alvarado (2016):

Es importante acotar el erotismo usado por Couto Castillo, el erotismo de los cuerpos, y no el erotismo de los corazones, el cual implica una relación libre entre los amantes y un consenso entre ambos para el juego amoroso. Por el contrario, los protagonistas coutianos, casi siempre masculinos, se encuentran castigados por el aislamiento social; por otro lado, las mujeres generalmente se convierten en su contraparte, en personajes secundarios reificados, objetos vivos que ayudarán al hombre a desarrollar sus deseos (47).

Pero hay que tener en cuenta que este deseo hacia el cuerpo femenino no tiene límites, esto lo vemos cuando el asesino, Silvestre Abad, elige como primera víctima a una niña, como lo exhibe Velázquez Alvarado, “...La elección de la figura infantil como objeto del deseo, sin pensar en la pedofilia como tal...” (Velázquez Alvarado, 2016: 51). Nos expone a un asesino que evade la realidad, un hombre sin escrúpulos, una persona que por mero placer mató a una niña, sin sentir remordimiento y queriendo revivir y repetir las sensaciones de este crimen. Tal como se ve en los siguientes fragmentos del cuento de Couto Castillo (1897):

(...) Iba a dejarla, pero la luz del farol dio de lleno sobre su cuello blando y fino; experimenté entonces deseos de estrecharla, de tocarla y sentir una vez más el contacto de su suavísima piel. Desde entonces he sentido muchos deseos, mil veces

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

he querido apoderarme de algo; pero nunca la tentación ha sido tan fuerte como aquel día. No pudiendo dominarme, cedí y la acaricié, sintiendo extraño placer al pasar varias veces mi mano áspera y callosa por su cuellito terso como un guante... (86-87)

Seguí oprimiendo con ansiedad, queriendo, al estrechar por última vez, tener toda la delicia que hubiera podido sentir estrechando muchas... [...] Y lo sentí ese último estremecimiento, lo sentí que recorrió por todo su cuerpo al tiempo que su corazón no latía más; el cuello parecía de trapo, se enfrió... (89)

Se ve cómo se narra un acercamiento a lo prohibido, un homicidio con tintes sexuales hacia un infante inocente, mostrando toques de realidad, ya que esto no es un acto de una mera narración, sino que es algo que se vive diariamente, todo esto es parte de las características de la corriente literaria decadentista. Tal como podemos apreciar, tenemos una descripción explícita de este movimiento, el cual como bien se mencionó anteriormente, se caracteriza por tratar temas como el asesinato, la muerte, la locura y el abuso, y es dentro de estos temas donde podemos resaltar la crueldad a la que es capaz de llegar el hombre y de cómo puede ser este espiral de decadencia y de depravación.



Por otro lado, tenemos al pintor Francisco de Goya (1746-1828), considerado como el padre del arte contemporáneo, quien fue un innovador al conseguir adelantarse a los movimientos pictóricos que aparecieron en Europa con el romanticismo. De esta forma Goya terminó siendo uno de los pintores más influyentes de su época, debido a que se caracterizaba por una evolución artística que refleja la tensión de la España en la que vivió,

sus crisis sociales y políticas, así como los oscuros rincones de la condición humana. Es así cómo utilizaba sus obras como crítica social, sin olvidar el uso de una temática erótica en muchas otras. Podemos encontrar entre sus producciones más sombrías y perturbadoras la obra "Escena de rapto y asesinato" (1808-1812), que refleja la brutalidad y el caos que Goya comenzó a plasmar en su período tardío.

Partiendo de esto, comenzaremos el análisis de la obra de Goya explicando el concepto de Écfrasis, el cual usaremos como recurso para el estudio de la pintura mencionada, y es

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

que Rivero (2018) plantea que la Écfrasis es una figura retórica que consiste en la descripción detallada y vívida de una obra de arte visual, como una pintura, escultura o arquitectura, a través del lenguaje, permitiendo que el lector o espectador “vea” la obra a través de las palabras. De manera que la écfrasis busca no solo describir visualmente una obra, sino también interpretarla, analizando su contenido, simbolismo y emociones transmitidas.

Así pues, podemos proceder al análisis de la pintura *Escena de raptó y asesinato* (1808-1812), no sin antes mencionar que esta obra es una pintura de 30x39cm elaborada en óleo sobre tabla y se encuentra en Städel Museum en Frankfurt, Alemania. Goya logra plasmar una escena marcada por la violencia que pudo tener lugar durante la Guerra de la Independencia Española. Podemos apreciar que este lienzo muestra a dos figuras masculinas con cuerpos robustos, rodeados por sombras, cometiendo un crimen atroz: el raptó y asesinato de una mujer. En primer plano, vemos que una mujer está siendo atacada por unos hombres, quienes podrían ser unos bandidos o guardias. La víctima yace sobre una superficie blanda o el suelo, observamos como uno de los dos hombres sujeta violentamente a la mujer por los brazos cubierta solo con un tenue paño amarillo, el cual pudo ser un vestido que terminó rasgado en el forcejeo, que apenas oculta su desnudez, acentuando su vulnerabilidad. Mientras que el otro hombre se mantiene en pie con un cuchillo en la mano, y este parece estar a punto de herirla con el arma.

Toda esta escena está siendo presenciada por los hijos de la mujer, un niño que intenta protegerla y un bebé recién nacido, o de meses, que llora. Igualmente, el entorno oscuro y nebuloso acentúa la brutalidad del acto, mientras que las pinceladas sueltas y el uso de tonos apagados como los tonos marrones, grises y negros crean una atmósfera de desesperación y sufrimiento. En el fondo, podemos ver unas figuras que parecen estar colgando de unos árboles con aspecto espectral, dan la idea de ser banderas apenas visibles en la distancia. Esto podría sugerir que todo este acto de violencia ocurre en el contexto de una guerra o conflicto civil.

La elección de Goya de representar esta escena con un estilo suelto, casi inacabado, refuerza la sensación de caos y horror. Los detalles son borrosos, como si la escena no fuera completamente tangible, sino más bien una pesadilla o un mal recuerdo, amplificando el sentimiento de horror y dolor. En la pintura se manifiestan elementos muy vívidos y característicos del movimiento decadente, se aprecia, como en el cuento de Couto Castillo, cómo el hombre comete un crimen contra una persona indefensa e inocente. Nuevamente donde observamos el símbolo de la figura femenina, solo que en este caso es una mujer adulta y no una niña pequeña. Presenciamos no sólo una escena donde estos

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

personajes oscuros secuestran y asesinan a una mujer, sino que vemos como la violan, violan su cuerpo y su vulnerabilidad, enmarcando la depravación y decadencia de estas figuras oscuras dentro del periodo más sombrío de Goya, donde el artista retrata las miserias y la violencia inherente a la condición humana. Y es que según Bouvet (2023), "... El Decadentismo entonces no es solamente una estética, también es un discurso, en muchos casos, de carácter misógino." Y este carácter misógino se nos demuestra en dichas figuras que son la representación y repulsión de las atrocidades a las que fueron sometidas las mujeres, estas figuras que se las consideraba vulnerables y débiles, especialmente en tiempos de guerra.

A lo largo de este escrito se ha podido observar que uno de los aspectos más notables en ambas obras es la representación de la violencia, que actúa como un eje temático central. Que, por su parte, en *Escena de raptó y asesinato* (1808-1812), Goya presenta una imagen brutal y perturbadora; la de una mujer está siendo secuestrada y asesinada frente a sus hijos. Esto debido a que la escena no suaviza la crudeza de los eventos, sino que el espectador se enfrenta directamente con la brutalidad del momento, sin ningún tipo de alivio moral o justificación. Siendo de esta manera, la vívida imagen de que la violencia es abierta, explícita y visceral. Puesto que Goya no busca idealizar la muerte ni el sufrimiento, sino más bien lo contrario, ya que con sus pinceladas y su paleta oscura subrayan la naturaleza deshumanizadora de la violencia, presentando una humanidad degradada y atrapada en un ciclo de destrucción.

Por el contrario, la violencia en "*¿Asesino?*" (1897) de Bernardo Couto Castillo es más psicológica y terrorífica. No se presenta un acto explícito de asesinato ante los ojos del lector, sino que la violencia está implícita, enraizada en la mente del protagonista, quien vive obsesionado con el recuerdo de ese primer crimen cometido. De esta forma el cuento gira en torno al recuerdo del asesinato, al recuerdo de la sensación de éxtasis que Silvestre Abad experimentó durante su crimen.

Por esta razón Couto Castillo opta por una exploración más íntima de la violencia, presentándola no tanto como un acto físico, sino como una fuerza destructiva que corroe la mente y el alma.

Algo que se puede señalar de ambas obras, es la representación femenina. Tanto en el cuento "*¿Asesino?*" como en la pintura *Escena de raptó y asesinato*, apreciamos cómo la figura femenina está iluminada, se podría ver como un punto de luz en la oscuridad del relato y de la imagen que se presentaron. Couto Castillo (1897) nos presenta la siguiente escena: "La luz del farol daba sobre su cuello, un pequeño cuello muy blanco, muy suave y muy fino. [...] La acerqué más al farol. ¡Qué hermosa y qué blanca, blanca como la luz, co-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

mo las flores!”. Vemos como el escritor muestra a la niña bajo la luz, se vuelve el objetivo y punto focal de los delirios del protagonista. A su vez tenemos la representación de Goya, así como en el cuento, la mujer es el centro de atención al estar iluminada, el artista utilizó una paleta de colores claros para crear a la mujer, logrando un contraste entre las figuras oscuras de sus atacantes.

Por dichas razones, la pintura y la literatura, aunque artes distintas, pueden llegar a conectarse profundamente a través de sus temas, enfoques estéticos y representaciones de la condición humana. En tal sentido, la pintura *Escena de rapto y asesinato* (1808-1812) de Francisco de Goya y el cuento “¿Asesino?” (1897) de Bernardo Couto Castillo comparten una oscura fascinación por la violencia, la crueldad, la depravación, la decadencia del hombre y un especial simbolismo al cuerpo femenino. Es por ello que ambos artistas se sumergen en los aspectos más sombríos del ser humano, creando obras que desafían las nociones tradicionales de moralidad, revelando un profundo interés por la decadencia y la corrupción del hombre.

En conclusión, podemos resumir que el Decadentismo se presenta como un movimiento artístico y literario que explora la complejidad de la naturaleza humana a través de una estética oscura, violenta y depravada. Tanto en la obra de Bernardo Couto Castillo como en la pintura de Francisco de Goya, esta corriente se manifiesta en la representación de la decadencia moral y, podríamos decir, social, especialmente en el tratamiento de la violencia y la depravación. En ambas obras, se observa un marcado énfasis en la vulnerabilidad del cuerpo femenino y en la falta de límites en la decadencia humana, reflejando una profunda crítica hacia una sociedad atrapada en su propio ciclo de destrucción y corrupción. Estos artistas no sólo comparten un interés en la exploración de las provocaciones hacia lo prohibido, sino que, a través de sus estilos y temáticas, logran entrelazar las artes visuales y literarias en una provocadora reflexión sobre la naturaleza humana y sus oscuridades inherentes.

Referencias

Couto Castillo, B. (1897). *Asfódelos*. México. Eduardo Dublán Impresor.

Bouvet, N. (2023). “Ecos del Decadentismo: por qué la estética dark ha vuelto en forma de entretenimiento pop”. *Infobae*.

<https://www.infobae.com/cultura/2023/05/07/ecos-del-decadentismo-por-que-la-estetica-dark-ha-vuelto-en-forma-de-entretenimiento-pop/> [Consultado el 15 de junio del 2024].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

de L'Isle-Adam, A. V. (2007). *Antología del decadentismo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Fundación Goya en Aragón. (2023, 15 junio). *Escena de rapto y asesinato*. <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/escena-de-rapto-y-asesinato/557#datos> [Consultado el 15 de junio del 2024].

Piedrahita, C. (2020). *Decadentismo literario*. UNICISO. <https://www.uniciso.com/info/DECA.pdf> [Consultado el 15 de junio del 2024].

Rivero, J. A. (2018). Una breve introducción al concepto de écfrasis. [sic]. 20(1). 64-71.

Velázquez Alvarado, C. (2016). La violencia en el acto: tres cuentos de Bernardo Couto Castillo. *Fragmentos*. 23(1), 45-53. Disponible en: <https://www.aplu.org.uy/> [Consultado el 15 de junio del 2024].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

EL DESNUDO EN LA FOTOGRAFÍA. HISTORIA Y PRÁCTICA

Zunilda Vasalli
Instituto Superior de Educación Técnica N°18 "20 de junio"
Rosario, Argentina
zunyvass@gmail.com

Recibido: 05/06/2025
Aprobado: 02/11/2025

RESUMEN:

Por su carácter informativo y documental, este estudio está dirigido principalmente a estudiantes que quieran iniciarse en la práctica fotográfica del desnudo. No pretendo, con ello, hacer una especie de manual para fotografiar desnudos, sino abrir un panorama hacia la historia del desnudo en Occidente que permita nutrir la mirada y explorar las distintas perspectivas en que se ha planteado este género de la fotografía, desde el siglo XIX hasta la actualidad. Asimismo, en esta monografía, presento una serie de recomendaciones e ítems sobre la utilización de los componentes de la imagen que, luego de la lectura de *El desnudo fotográfico* de P. Zeemeijer, me parecen relevantes y necesarias a tomar en cuenta durante toda sesión fotográfica. Finalmente, mi trabajo concluye con un comentario crítico de la obra de Herb Ritts a fin de mostrar su manejo de la técnica y su maestría en el uso de la luz, en relación con las posibilidades que ofrece el campo actual de la fotografía, interdisciplinario y versátil.

Palabras clave: desnudo, historia, fotografía, práctica.

Cómo citar: Vasalli, Zunilda (2025). "El desnudo en la fotografía. Historia y práctica". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 108-125.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

The nude in photography. History and practice

ABSTRAC:

Due to its informative and documentary nature, this study is primarily aimed at students who wish to begin practicing nude photography. I do not intend to create a manual for photographing nudes, but rather to open a panorama into the history of the nude in the West, enriching the viewer's perspective and exploring the various ways this genre of photography has been approached from the 19th century to the present. Additionally, in this monograph, I present a series of recommendations and items on the use of image components that, after reading *The Photographic Nude* by P. Zeemeijer, seem relevant and necessary to consider during any photographic session. Finally, my work concludes with a critical commentary on Herb Ritts' oeuvre to demonstrate his mastery of technique and use of light, in relation to the current, interdisciplinary, and versatile field of photography.

Keywords: nude, history, photography, practice.

I.- Breve historia de la historia del desnudo en la fotografía

El desnudo fotográfico tiene en su origen una función utilitaria doble: en primer lugar, está ligado a la pintura como una alternativa que permitía al artista sustituir al modelo real en el taller, durante el proceso de creación de la obra. En segundo lugar, este tipo de fotografía servía de herramienta para registrar visualmente cuerpos de sujetos que eran de interés político, científico o etnológico. En la actualidad, el tema del desnudo en la fotografía constituye un género discursivo especializado, de carácter estético. La transición en los valores apreciativos (de lo utilitario a lo estético) de esta expresión visual no ha sido inmediata. Para ello fue necesario un cambio profundo en los modos de percibir, sentir y pensar el cuerpo femenino y masculino desnudo en relación con su entorno, al mundo que los rodea, y cómo estos eran captados por la cámara.



Bayard, *Autorretrato de un ahogado* (1840)
 Desnudo de carácter político.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En los albores de la fotografía del siglo XIX, las imágenes de desnudos con daguerrotipo de Thomas Eakins (1833) presentan un realismo y naturalismo semejante al de la pintura de Gustave Courbet y Manet. Luego encontramos otros desnudos como los de Julien Vallou de Villeneuve (1853), Felix Jacques Moulin (1800-1868) y Auguste Belloc (1850-1868), en los que la figura femenina asume poses venusinas, escultóricas, muy a tono con la helenofilia de la época. A pesar del cliché teatral de estos desnudos, en las vistas estereoscópicas de Belloc (1850-1868) comenzamos a ver un tipo de fotografía distinta, más transgresora, que refuerza el valor exhibitivo del cuerpo femenino y reaviva la brecha entre lo erótico y obsceno, anticipada ya por la pintura.



Anónimo. Academie, ca. 1845. Daguerrotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York).



Jules Richard.



Auguste Belloc. Fotografía obscena.



Jacques Moulin.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Pero no será sino hasta la vanguardia, durante la postguerra, que el desnudo fotográfico adquiere su valor estético. Gracias al mejoramiento tecnológico de la cámara y a la experimentación técnica, fue posible romper con el carácter figurativo de la imagen y darle movimiento. Tal es el caso de la fotografía futurista del checo František Drtikol (1923-1929) y del expresionista austríaco Rudolf Koppitz (1884-1936). Entonces el cuerpo desnudo se fragmenta y se potencia su valor polisémico, generando líneas y formas extrañas que abren un universo abstracto de construcciones visuales nuevas. Se plantea, de esta forma, ante el espectador, un juego de reconocimiento entre la realidad y la representación.



František Drtikol.



Rudolf Koppitz, *In the Bosom of Nature* (1923)



Rudolf Koppitz, *Motion study* (1925).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

La fotografía acompañará durante el siglo XX todas las revoluciones ideológicas que se darán en este marco espacio-temporal. Durante el surrealismo, innovaciones como el uso de lentes ojo de pez y grandes angulares permiten distorsionar el desnudo. Los cuerpos se desenfocan, su forma se altera tras la manipulación de la luz en cuarto oscuro (solarización), se experimenta con el montaje y se construyen collages, y la figura se vuelve flexiva con el empleo de espejos cóncavos y convexos. Ello con la finalidad de expresar una imagen onírica que traspase los límites de la consciencia y ahonde en los procesos imaginativos que emanan de los sueños. Fotógrafos como Andrés Kertész (1894-1985), Edgard Weston (1886-1946), Alfred Stieglitz (1864-1946) e Imogen Cunningham (1883-1976), son ejemplos de este período. A ellos sucederán Man Ray, seudónimo de Emmanuel Radnitsy (1890-1976), con una fotografía de más abstracción, geométrica, y de complicadas perspectivas, y Bill Brandt (1904-1983), con sus composiciones de gran profundidad.



Andrés Kertész.



Weston Edward Weston, autorretrato.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404



Andrés Kertész.



Imogen Cunningham.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404



Man Ray, *El violín de Ingres* (1924).



Man Ray, *Mujer dormida*.



Bill Brandt, *desnudos* (1929).

Entre los años sesenta y setenta la liberación sexual aporta nuevas nociones del cuerpo desnudo. La concepción objetiva de los primeros ejemplos fotográficos es sustituida por una más subjetiva, que incorpora el rostro a la composición, enfatizando sus expresiones. Esto aporta a las imágenes un componente psicológico de mayor profundidad, un agregado que está más a tono con el objeto y finalidad del lenguaje fotográfico contemporáneo del desnudo: fotografiar una persona desnuda en un sentido holístico, incluyendo no solo la apariencia física del modelo sino su carácter, su personalidad.

No importa la época, desde la invención de la cámara oscura hasta el presente, uno de los propósitos de la práctica fotográfica ha sido captar aquello que permanece oculto.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Hay en este arte algo misterioso, que supone un enigma: descifrar la mirada de quien fotografía. Para Walter Benjamin, en los rostros el valor cultural tiene su último refugio, esto quiere decir que hay algo del aura de la persona que se atrapa en la imagen: su especificidad en conexión con la historia y el mundo. Un cuerpo fragmentado, en cambio, tiene un valor más exhibitivo, objetual. El ser humano y la realidad del desnudo se plantean solo parcialmente y de forma despersonalizada. Es por ello que en el desnudo contemporáneo, de los setenta en adelante, el rejuvenecimiento de este género pone en jaque las distinciones de contenido, sedimentadas hasta el momento, que se debaten entre lo artístico, lo erótico y lo pornográfico. Las fronteras entre lo convencional y no convencional se transgreden e importa menos si el desnudo se justifica o no. Como bien señala Zeemeijer, hay una liberación del sentido, la interpretación erótica se vuelve irrelevante para su apreciación estética. Pero lejos de simplificar la cuestión de la división del género por su tema, el desnudo plantea nuevos desafíos. Un ejemplo de ello es cómo el trabajo de Kishin Shinoyama hace tambalear las nociones de tabú en la cultura occidental, o cómo el neorromanticismo del muy controvertido David Hamilton, con sus reminiscencias prerrafaelistas en el uso de la luz y del color, conjuga lo sublime y lo sensual en medio de un mundo realista y rutinario.



Kishin Shinoyama, *Death Valley 2* (1969).



David Hamilton (1971).

Esta breve historia del género fotográfico del desnudo es también la historia de los valores representacionales y perceptivos del cuerpo en Occidente. A finales del siglo XX, otro concepto, el comercial-publicitario, se sumará a los ya descritos. La fotografía del desnudo, primero con fines utilitarios, científicos, documentales y eróticos; luego con fines estéticos, comienza a considerarse en tanto mercancía publicitaria. Los fotógrafos encuentran, así, un mercado alternativo para sus obras. Nos encontramos, entonces, con

trabajos como los de Annie Leibovitz (1970-2005), en los que se condensa y trasponen campos de producción artística aparentemente disímiles: industria del cine, de la música y de la moda.

Independientemente de los usos del desnudo en la fotografía contemporánea, la polémica siempre estará presente en torno a esta, porque la imagen nos confronta con el cúmulo de tabúes producidos por la cultura. No solo con los concernientes al tema de lo obscuro y sexual, sino con aquellos que se configuran dentro del campo artístico y establecen un dogma de lo bello



Annie Leibovitz, portada para *Rolling Stones*, N°22 (1980).

frente a lo artístico, comercial y vulgar. En otras palabras, no se trata solamente de pensar en los límites del cuerpo objetivado o cosificado; se trata de crear una imagen honesta que atrape el universo personal del modelo junto a todas sus obsesiones, pasiones, fobias, sueños. Para lograr esto, sostienen la mayoría de los especialistas, es necesario que exista cierta complicidad entre el fotógrafo y el modelo. Esto nos lleva a abordar el segundo punto de este estudio: la relación profesional durante la sesión fotográfica.

II.- Componentes de la imagen: recomendaciones para una sesión

- La importancia del modelo:

Para el fotógrafo que se está iniciando en el género, la primera dificultad a la hora de una sesión puede residir en la escogencia del modelo. Es vital que este desarrolle su capacidad de observación. Zeemeijer (1980) recomienda buscar un modelo que ya cuente con cierta experiencia en el desnudo, que esté conectado con círculos de pintores o de otros fotógrafos, que sean bailarines o atletas. Si no es posible para el fotógrafo tener acceso a sujetos familiarizados con el desnudo y la práctica artística, entonces es fundamental que el modelo demuestre entusiasmo por la fotografía.

Para que la relación profesional entre el fotógrafo y el modelo sea productiva, esta debe ser ética, es decir, respetuosa y franca. Debe haber una negociación clara y conveniente entre ambas partes a nivel de las expectativas de la sesión: ¿qué se desea hacer?, ¿qué se espera obtener como resultado?, ¿cuál será la remuneración económica para el modelo?, ¿cuánto tiempo durará la sesión?, ¿cuántas reproducciones de las fotografías se permitirán?, entre otras cosas. Para garantizar un buen funcionamiento de la relación, el mismo Zeemeijer propone la elaboración de un contrato privado que le dé un sostén legal a la relación, acorde con la jurisdicción del lugar en que se hará la sesión.

Las cualidades fotogénicas del modelo no vienen determinadas por la belleza ideal. Este es otro aspecto que el fotógrafo debe tener presente en todo momento, pues es común que nos dejemos llevar por los estereotipos de la tradición cultural o de la industria publicitaria. La fotogenia son las cualidades propias del modelo para ser, estar, sentirse y mostrarse tal cual es frente a la cámara. Si bien esta facilita el proceso de cada toma y hace que la sesión tenga fluidez, el fotógrafo no debe olvidar que la dirección es su responsabilidad. Es su deber mantener un diálogo mesurado con el modelo, comunicarle sus perspectivas de manera precisa, evitando todo tecnicismo, sin "abracadabras fotográficos" (Zeemeijer, 1980), con un tono adecuado, sin parecer imponente. También es importante que el modelo se sienta cómodo en todo momento, que pueda tener su espacio y asumir posiciones espontáneas. Las mejores fotos, muchas veces resultan de estos estados de laxitud.

Veamos ahora algunos ítems o pautas que pueden servir de guía durante el proceso de la sesión fotográfica:

Como el tema del desnudo es, por sí mismo, un tema vulnerable y complejo, no hay que perder de vista que, en este tipo de fotografías, todo se trata de líneas y contornos. Más allá de los experimentos con la luz y la distorsión de la imagen que la historia de la fotografía muestra, es básico que todo fotógrafo se apoye, para comenzar, en el principio de la silueta. Para evitar retrasos y malos ratos durante la sesión, el fotógrafo debe tener una idea previa de lo que quiere hacer, un proyecto de composición, o mejor dicho una "previsualización". Esto equivale a decir que el fotógrafo tiene que hacer de productor y, como menciona Zeemeijer, "pasar revista a todos los factores que intervienen en la composición" (26), porque no hay nada más frustrante que perder una inversión de ideas, de tiempo y dinero.

Antes de cualquier experimento con la cámara, es necesario que el fotógrafo tenga cierto dominio de la práctica. La fotografía es un saber que se construye a partir de la experiencia, es cierto, pero que ya consta de ciertas reglas básicas, técnicas, en torno a la

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

composición de la imagen, al uso de la luz, del color, de los contrastes, del flash, de la edición, de filtros, etc.

.- Líneas y contornos:

La mejor forma de apreciarlos es por medio de los grandes contrastes. Ejemplo: silueta negra sobre fondo blanco. Si se está trabajando con luz natural, en exteriores, la sensibilidad del lente debe ser mediana, de exposición corta. Zeemeijer propone un tiempo de 1/500 segundos y un diafragma f/22; y el modelo debe situarse a contraluz para que resalte su figura. Si la sesión se está llevando a cabo en interiores, con el apoyo de luces artificiales, el modelo debe estar frente a un fondo blanco (pared, tela, lámina de papel), a una distancia de 2,5 metros aproximadamente. La iluminación puede hacerse con dos lámparas de 500 vatios, formando un ángulo de 45° a cada lado del modelo, proyectándose hacia el fondo. En este caso, el diafragma del lente debe abrirse 2 puntos y prolongarse la exposición.

El uso de trípode es circunstancial y depende de cada fotógrafo, pero nosotros creemos que esto limita el movimiento de la cámara. Además, con cámara en mano, el fotógrafo puede explorar ángulos distintos al hacer tomas, puede plantear vistas cenitales o contrapicados que alarguen la figura. No hay que olvidar que la imagen puede deformarse dependiendo de la cercanía de la cámara, y si esta se ubica muy cerca del modelo la línea se rompe. Por eso es fundamental tener en mente posibles posturas para el modelo y sugerirlas.



Edward Weston (1923), en exterior... en interior.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

.- Posturas y composición:

Tratándose de desnudos, la posición del modelo es el centro de la composición visual. Si el rostro se muestra mirando hacia la cámara, la imagen gana en "profundidad", pues tiene una influencia muy fuerte en su contenido, le da carácter psicológico. Antes de intentar cortar la figura del modelo mediante planos frontales, el fotógrafo debe recordar que la perspectiva tiende a deformar la figura cuando este no se encuentra a una misma distancia de la cámara, en sentido perpendicular al eje del objetivo. Por esta razón, recomendamos hacer varias tomas de cuerpo completo primero, tomando en cuenta la sugerencia anterior sobre las siluetas. Esto sirve como forma de estudio previo, a la hora de elegir dónde situar la cámara; y asegura, en cierto modo, que la imagen resulte equilibrada, armoniosa.

Cada posición que recree el modelo constituye en sí una línea compositiva de la imagen. Si miramos las formas del cuerpo en un sentido abstracto, podemos ver que el cuerpo dibuja verticales, horizontales, perpendiculares, espirales, triangulares en cada posición que adopta, sentado, acostado (decúbito supino, fetal, pronó...), reclinado sobre una superficie, de pie sobre un pie o los dos, entre otras. Las líneas del modelo deben ser proporcionales a la división del plano en dos segmentos¹ ya que la distorsión de la imagen variará en función de la perspectiva que elijamos marcar con la cámara y del tipo de objetivo que usemos (un objetivo de 135mm de longitud focal es una medida estandarizada que sirve para casi todos los proyectos fotográficos). Las líneas que configure el modelo entran en relación con el medio en que se fotografía y con todos los aderezos que lo rodeen. Si decidimos ubicar al sujeto en un ambiente exterior, con luz solar, hay que saber que todos los elementos naturales (árboles, montañas, agua, césped etc.) dibujan también líneas, aportan profundidad de campo a la imagen, y, por tanto, participan en la creación de sentido de la fotografía. Si, por el contrario, el sujeto se fotografía en interiores, con luz artificial, los elementos decorativos (ventanas, sillas, el suelo o el techo) hacen las veces de líneas en la imagen. Es recomendable, en este orden de ideas, prescindir de todo lo que no sea absolutamente necesario y que pueda restarle atención al desnudo. El desnudo, en un sentido estricto de la palabra, propone para la fotografía una estética de pureza y senci-

¹ "La sección áurea expone que cuando se parte una línea en dos segmentos han de guardarse unas proporciones determinadas, de forma que la relación entre los segmentos menor y mayor de la línea sea idéntica a la que existe entre el segmento mayor y la totalidad de la línea. Y por esta razón hay que determinar con sumo cuidado la colocación de la cámara. Es precisamente por la variación del punto de vista de la cámara como se consiguen los diversos repartos de las superficies, tanto en lo que refiere al tamaño como a la claridad, en función de la iluminación y del efecto de sombras" (Zeemeijer, 1980: 26).

llez en la composición. En principio, ninguna línea continua debería ser interrumpida por cualquier otra línea.

Los altos contrastes, generalmente, se dan gracias al juego entre luces y sombras. Esto no quiere decir que no se puedan generar usando el color o ciertos aderezos. La fotografía de Annie Leibovitz (1970-2005) para *Rolling Stone* que citamos en nuestra breve historia así lo demuestra: Yoko, completamente vestida de negro, acostada boca arriba, figura una línea vertical envuelta por la especie de elipsis que construye John, desnudo y en posición fetal. La fotografía, a color, supone así un vivo ejemplo de altos contrastes en poca profundidad, dentro de un ambiente interior y cotidiano. No obstante, hay que tener cuidado con el uso de la paleta de colores. Si bien este sirve para generar tensión en la composición visual, los excesos tienden a arruinar el resultado. El lenguaje fotográfico del desnudo debe ser claro. Hay que tomar en cuenta que las líneas y sus formas están asociadas con clichés, es decir, contienen un sentido que es producto de una convención social. Es crucial, pues, que durante la previsualización el fotógrafo tenga la certeza de qué quiere expresar: un lenguaje naif, brutal, clásico, provocador, experimental, desautomatizador, entre otros.

.- Uso de la luz:

Una de las mejores formas de aprender a usar la luz es estudiando el trabajo de los grandes maestros de la fotografía, viendo ejemplos de lo que hemos previsualizado hacer. La luz es un elemento fotográfico trascendental, es aquel que le da forma a los cuerpos dentro de la imagen. Néstor Almendros decía que el fotógrafo pinta con la luz, por eso es fundamental que repasemos las principales técnicas para iluminar cuerpos, tanto en ambientes interiores como exteriores. Podemos usar luz difusa, frontal, luz lateral, contraluz oblicua, contraluz puro, dependiendo de dónde ubiquemos al modelo, en relación con la dirección de la fuente luminosa.

La luz natural tiene un efecto especial en las fotografías. Su intensidad y calidez, su espectro, están sujetos a la estación del año, a la hora del día y a las condiciones atmosféricas. Por ejemplo: durante un mediodía despejado podemos explorar un brillo especial, mientras que durante la hora mágica (justo antes del ocaso) aprovechamos tonos de luces indeterminadas, sublimes, muy distintas a la luz rojiza y las sombras duras que se forman con el ocaso. Al tener presente toda esta información podemos potenciar la capacidad expresiva de la imagen e "intencionar" la luz en función del concepto que queremos plasmar.

La luz artificial exige más consideraciones. En revancha, aporta comodidad, porque al saber controlarla podemos tomarnos más tiempo para la sesión de fotografía. En interiores podemos trabajar con la luz que emana directamente de lámparas o de ventanas, claraboyas, puertas, etc. Esta puede incidir de diferentes formas en el modelo, pero nosotros recomendamos buscar crear un ángulo de 45° en dirección a este. En el caso de que se quiera lograr una luz difusa que ilumine equilibradamente todos los contornos del cuerpo y reduzca las sombras duras, la luz puede dirigirse hacia paredes blancas, sombrillas o pantallas reflectoras blancas, etc. No olvidemos que los ángulos de incidencia y de reflexión de la luz son idénticos. Evite colocar la luz frente al modelo, emane esta de lámparas, fluorescentes, ventanas o del flash. La luz frontal (alta y baja) le resta dramatismo a la imagen y la vuelven plana. Creemos que se logra mayor plasticidad si la luz principal se desplaza hacia los costados, haciendo que incida en los laterales del desnudo.

El *flash*, por su parte, ofrece muchas posibilidades que no hay que dejar de lado siempre y cuando este se coloque en un soporte aparte, a varios metros de distancia del modelo, preferiblemente mirando hacia una sombrilla o hacia la pared blanca. También podemos aprovechar el techo si nos encontramos en una habitación de cielo raso blanco.

Para Zeemeijer, la principal cualidad de todo buen fotógrafo es la voluntad de manifestar sus fantasías y materializarlas. Para nosotros, el estudio de la técnica y la documentación nos permite abrir el horizonte de nuestra mirada. Conseguir un nuevo punto de vista para la cámara es posible siempre y cuando sepamos combinar nuestra intuición artística con la experiencia y el saber acumulado. En materia del desnudo, el fotógrafo siempre se encontrará en el cruce de lo apropiado y lo inadmisibile, su brújula instintiva debe girar en torno a puntos cardinales como su perspectiva, el carácter del modelo, el espectador ideal de la imagen y la mirada convencional.

Ahora pensemos la mirada como un músculo que debe ejercitarse y pasemos a hacer, a manera de conclusión, un análisis somero de la obra de Herb Ritts, uno de los fotógrafos más influyentes para la contemporaneidad, que supo superar los límites categóricos de lo artístico y comercial, creando un lenguaje propio, inconfundible.

.- Herb Ritts: La cámara como extensión del cuerpo

Las imágenes siguientes ilustran la pasión del fotógrafo norteamericano por los desnudos, los grandes planos, las texturas, las líneas puras, los juegos de sombras y la sencillez compositiva. En Ritts (1952-2002) se pierde de vista la utilidad de la fotografía. Sus desnudos son estilizados, sofisticados, pero sin artificio. En verdad su mirada no está

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

adecuada a las exigencias de la industria para la que trabajase (moda, cine o bellas artes); es autónoma. Y esa autonomía es precisamente lo que hace que nos olvidemos del referente real y encontremos sus imágenes tanto en la revista *Vogue* como en el Museo Getty.

Ritts entiende la fotografía a través de la metáfora de la danza, como una especie de conexión comunicante que se establece entre el modelo, la cámara y el fotógrafo, y que, por tanto, debe disfrutarse. Es importante que la imagen resultante dé cuenta de la naturaleza y grado de conexión entre los tres elementos de este diálogo corporal, que capte y aflore toda la carga sensible que se activa durante su proceso de las tomas y de cuenta de la naturaleza humana del sujeto fotografiado.



Dúo I, México, 1990.



Pierre y Yuri, Los Ángeles, 1999.



Vladimir I, Hollywood, 1990.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Uno de los grandes logros de Ritts tiene que ver con su mirada. Cómo parece captar el modelo, monumentalizarlo y sublimarlo en circunstancias contrastantes, a veces incómodas. Él puede captar al modelo en reposo a pesar de la actividad que parece estar realizando, en condiciones climáticas extremas (desierto, playa, etc.), en movimientos que fluyen aun cuando asuma posiciones complicadas y gimnásticas. Sus tomas pueden ser expresivas, emocionales, misteriosas, naturales, deslumbrantes.



Carolyn Murphy, *Culver City*, 1998.



Desnudo sin título I, Miami, 1997.



Jacqui Agyepong II, Miami, 1997.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Las composiciones de Ritts son impecables, sobrias, armoniosas y equilibradas. Además de ser un maestro en la luz y del blanco y negro, su trabajo nos lleva a comprender el carácter multidisciplinario actual de la fotografía. Nuestro cierre con Ritts busca, por una parte, hacer elástica la mirada del estudiante que desea introducirse en el campo de la fotografía a través del desnudo, y, por otro lado, romper con los prejuicios que puedan estar vigentes todavía en él, sugeridos por las viejas divisiones arbitrarias de "lo alto" y "lo bajo", "lo artístico" y "lo comercial". Por la cámara de Ritts pasaron desde el Dalai Lama hasta Britney Spears, incluyendo íconos del cine hollywoodense, tops models como Cindy Crawford y bailarines consagrados. Todas sus imágenes tienen algo de ambigüedad que impacta, son, en fin, una búsqueda hacia la interioridad de la condición humana y la belleza total, orgánica. Es por su capacidad para empatizar con el modelo y aflorar en cada toma su lado más espontáneo, sin olvidar la importancia de la configuración del encuadre, que sugiero su obra como muestra ideal de la relación: fotógrafo-modelo.



Bill T. Jones I-VIII, Los Ángeles, 1995.

Los caminos hacia la fotografía perfecta pueden ser muy variados; y en el caso del género del desnudo, bastante tortuosos. Paul Valéry decía, respecto a la poesía, que todo ejercicio de creación nacía de un impulso inconsciente, instintivo (la idea); pero que, pasado este impulso súbito, debía continuar una revisión concienzuda de cada elemento constitutivo de la obra (composición de esa idea). En otras palabras, la fotografía no es una disciplina que sea enteramente empírica ni enteramente teórica, como cualquier otra forma de arte combina ambos saberes. La diferencia entre el éxito o el fracaso de un proyecto fotográfico del desnudo podría estar en qué tanto hemos asimilado estos saberes. Para el fotógrafo, no es imperioso contar con un modelo perfecto, un entorno natural o artificial ideal, ni poseer la tecnología más sofisticada o la cámara de última generación. A

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404



Bill T. Jones I-VIII, Los Ángeles, 1995.

mi juicio, lo importante es que el fotógrafo sea lo suficientemente ingenioso para aprovechar los recursos que están a su disposición. Es en este sentido que he querido guiar mi trabajo haciendo un recorrido general por la historia de la fotografía del desnudo para ver cómo se construyó su valor artístico, hasta llegar a Herb Ritts y los derroteros que ofrece el campo profesional actual. Creo que desde esta perspectiva es posible, entonces, plantearse un proyecto fotográfico sobre el desnudo y no morir en el intento.

Referencias

El País. (2012) "El desnudo fotográfico: de sustituto a arte por derecho propio". <https://elpais.com>. [Consultado el 19 de mayo de 2022].

Fotografía Perfecta (2012) *Maestros del desnudo*. <https://fotografiaperfecta.wordpress.com/2012/06/21/maestros-del-desnudo/>. [Consultado el 19 de mayo de 2022].

Ritts, Herb (2024) *Herb Ritts: Home*. <https://www.herbritts.com>. [Consultado el 19 de mayo de 2002].

Zeemeijer, Peter (1980) *El desnudo fotográfico*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

KAFKA ANIMADO: "UN MÉDICO RURAL" Y SU ADAPTACIÓN AL CORTOMETRAJE DE ANIME DE KŌJI YAMAMURA (2007)

Angelib Bustamante
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
angelibsabrina123@gmail.com

Recibido: 20/05/2025
Aprobado: 30/07/2025

RESUMEN:

El objetivo de esta investigación es analizar y comparar la adaptación intermedial de "Un médico rural" de Franz Kafka al cortometraje de anime dirigido por Kōji Yamamura (2007). A través de un enfoque comparativo, se buscará examinar cómo los elementos narrativos, simbólicos y temáticos presentes en el relato original son reinterpretados y visualizados en el medio animado, explorando las técnicas estilísticas empleadas por Yamamura para trasladar la complejidad y el absurdo de la obra literaria de Kafka al lenguaje visual del anime. Asimismo, se estudiará cómo la adaptación refuerza o transforma las interpretaciones tradicionales del texto kafkiano en su nueva dimensión audiovisual.

Palabras clave: Kafka, anime, adaptación intermedial, técnica.

Cómo citar: Bustamante, Angelib (2025). "Kafka animado: "Un médico rural" y su adaptación al cortometraje de anime de Kōji Yamamura (2007)". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 126-133.

Kafka animated: "A Country Doctor" and its Adaptation into
Kōji Yamamura's Anime Short Film (2007)

ABSTRACT:

The aim of this research is to analyze and compare the intermedial adaptation of Franz Kafka's "A

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Country Doctor” into the anime short film directed by Kōji Yamamura (2007). Through a comparative approach, this study seeks to examine how the narrative, symbolic, and thematic elements present in the original story are reinterpreted and visualized in the animated medium. It will explore the stylistic techniques employed by Yamamura to translate the complexity and absurdity of Kafka’s literary work into the visual language of anime. Additionally, the research will investigate how the adaptation reinforces or transforms traditional interpretations of Kafka’s text in its new audiovisual dimension.

Keywords: Kafka, anime, intermedial adaptation, technique.

“El arte vuela alrededor de su verdad, pero con la intención decidida de no quemarse en ella. Su capacidad consiste en encontrar en el vacío un lugar en que el rayo de luz se pueda captar potentemente, sin que la luz haya sido perceptible con anterioridad.”

(Blanchot, Maurice, 1981)

En un mundo en constante aumento de la globalización debido al cambio tecnológico, las manifestaciones artísticas se entrelazan de forma mucho más constante, por consiguiente, las etiquetas culturales como “oriente” y “occidente” con frecuencia limitan la capacidad de las obras de ir mucho más allá de las fronteras nacionales. No obstante, es algo casi incontenible, por lo que estas etiquetas se difuminan en cierta medida, para así poder combinarse en diversas manifestaciones de un mismo objeto u obra. Es por esto que es necesario remarcar que el objetivo de la investigación pasa por determinar la distancia existente entre una obra de Kafka y un anime de dicha obra, pues la interpretación que se le puede dar a ambas termina por enriquecer y retroalimentar la obra original, aún con sus diferencias.

Una vez mencionados los objetivos de la investigación, es necesario dar ciertas definiciones que se utilizarán a lo largo de la misma. Primariamente, la definición de anime. Fuera de Japón, el término "anime" se utiliza principalmente para referirse a la animación producida en Japón. Sin embargo, dentro de Japón, la palabra "anime", una pronunciación abreviada de "animación" en japonés, se ha utilizado ampliamente como una abreviatura para toda la animación. No obstante, a pesar de la creciente popularidad y atención en los medios de comunicación a nivel mundial, el significado y uso del término aún permanecen ambiguos y no se emplean de manera uniforme.

Existen muchas personas, especialmente en Japón, que insisten en diferenciar el

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

significado de "anime" y "animación", argumentando que el anime es solo una parte de un género más amplio de animación, pues el punto de vista extranjero a menudo ve los estilos, las voces, el diseño de personajes, la animación selectiva y otros aspectos como propios de la animación japonesa, ya que son características convenientes para distinguir las obras japonesas de otros estilos nacionales, regionales o corporativos. Para efectos de la presente investigación, aunque controvertida, se puede definir según Hui Gan (2009) como una animación que proviene de Japón como distinción de otras formas artísticas.

Por otra parte, es necesario mencionar la definición de surrealismo, elemento que a menudo se encuentra en las obras de Kafka, así como en el anime y el relato. Según Fu (2022) se puede definir como un movimiento artístico que involucra varias disciplinas, que explora el significado de la naturaleza humana, a través de un despliegue visual impresionante, así como catártico. Es necesario enfatizar que se vincula al surrealismo en la medida en que las narrativas "kafkianas" frecuentemente representan mundos absurdos, en los que la lógica y las normas de la realidad cotidiana se distorsionan, creando un ambiente onírico que refleja la angustia existencial de sus personajes.

Los conceptos empleados ayudarán a mostrar la dificultosa adaptación de las obras de Kafka como la llevada a cabo por Yamamura, pues su naturaleza narrativa es fragmentaria y simbólica, así como su ambigüedad siempre presente hacen que conservar la esencia puede que no se haga de forma literal. Finalmente, lo que sí se mantiene de forma clara en el planteamiento de Yamamura, son los temas de burocracia, alienación y la lucha del individuo frente a sistemas opresivos.

Al comenzar el análisis, es importante recalcar el estatus de clásico que tienen las obras de Kafka desde hace un tiempo, pues eso es lo que ha ayudado a definir su estilo. En cualquier caso, y ateniéndose a la consideración de que un clásico es aquella obra o autor de quien todo el mundo habla, cita, comenta, es probable que solo un reducido porcentaje lo haya leído realmente, por lo que Kafka, y sus obras más conocidas, cumplen con creces dicha condición. Como sugiere George Steiner:

Son incontables quienes sin haberla leído, e incluso sin haber visto sus versiones teatrales, cinematográficas o televisivas conocen sus grandes temas y sus situaciones (...) Kafka se ha vuelto un adjetivo. En más de un centenar de lenguas el epíteto kafkiano se relaciona con las imágenes centrales, con las constantes de inhumanidad y absurdidad de nuestro tiempo. (Steiner citado en Lowy, 2007: 131).

Es este reconocimiento y difusión de su obra que han conducido a la adjetivación de su apellido. Sin embargo, hasta la 21ª edición del Diccionario de la Real Academia Española (RAE) inclusive, el término "kafkiano" no figuraba en el mismo; recién es incorporado en la

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

22ª edición, publicada en 2001. En ella encontramos tres acepciones de dicho término. Así leemos que "kafkiano, na" significa:

1. Adj. Perteneciente o relativo a Franz Kafka o a su obra. Las novelas kafkianas.
2. Adj. Característico de este escritor checo o de su obra. Visión kafkiana del mundo.
3. Adj. Dicho de una situación: Absurda, angustiosa.

Así, pues, ¿cuándo se puede decir que una situación se ha convertido en kafkiana? Cuando se reúnen algunas de las siguientes particularidades: es angustiosa, negativa, infausta, amenazadora, pesadillesca, al tiempo que complicada y laberíntica. Los sentimientos que suelen acompañarla y que en definitiva la caracterizan son esencialmente de angustia y desasosiego, así como de perplejidad y desconcierto. Asimismo suele consistir en algo que por lo absurdo, ridículo, burlesco y hasta grotesco, resulta también tragicómico o reproduce en ocasiones una pieza de humor negro.

El tema del embellecimiento arbitrario y la sustitución metafórica enfrenta a cualquier artista visual lo suficientemente temerario como para recurrir a Kafka en busca de inspiración. Aunque el dilema de la divergencia entre palabra e imagen es, por supuesto, ineludible en toda adaptación literaria, es particularmente agudo en el caso de un autor que sistemáticamente problematiza esta relación en su escritura. Como escribió en *Cartas a Felice*: "Las imágenes son hermosas, no podemos prescindir de ellas, pero también son una fuente de mucha angustia." (Kafka, 1967: 164).

Pocos cineastas que han recurrido a Kafka para adaptar o poner en escena su material (y son muchos) parecen haber confrontado este tema de manera explícita. Algo que se puede decir sobre la mayoría de las películas de Kafka es que son conspicuamente, y a menudo espectacularmente, visuales. Visualizan fielmente la experiencia de leer la prosa de Kafka, proporcionando sustitutos visuales para el texto. Al hacerlo, respaldan alegremente la observación de Brecht (como se cita en Jameson, 2011: 40) afirma que "las imágenes son buenas", e ignoran las propias reservas de Kafka sobre los efectos de las imágenes en movimiento.

Una diversa gama de cineastas, artistas visuales y escritores se han visto fascinados por la visión de Kafka, teniendo como resultado la búsqueda por capturar la esencia de sus relatos, caracterizados por su visión oscura, absurda y a menudo existencialista de la condición humana. Dentro de este contexto, la adaptación de Koji Yamamura, reconocido animador japonés en el ámbito del cine experimental, se posiciona como una propuesta inusual en el ámbito de la animación contemporánea.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

“Un médico rural” es un relato breve que narra la historia de un médico que, tras recibir una llamada urgente, se ve obligado a atender a un joven enfermo en una aldea distante, enfrentándose a una serie de situaciones absurdas, surrealistas y desconcertantes. La trama de Kafka está impregnada de una atmósfera de impotencia, alienación y desesperanza, donde la lógica del mundo se distorsiona, y el protagonista se encuentra atrapado en un ciclo de situaciones sin salida. Yamamura, en su adaptación, emplea una variedad de técnicas propias de la animación japonesa, fusionadas con elementos experimentales que crean una obra diferencial dentro del anime contemporáneo.

En primer lugar, una de las técnicas características en la animación japonesa es el uso de la *limited animation*, que Yamamura aprovecha para enfatizar la sensación de distorsión temporal y emocional que define la narrativa. A diferencia de la *full animation* empleada en estudios como Disney, que utiliza muchos fotogramas por segundo para crear movimientos fluidos, la *limited animation* se basa en la economía de movimientos, lo que permite centrar la atención en aspectos clave de la narrativa visual. En el caso de la adaptación, los movimientos son deliberadamente lentos y espaciados, con un número reducido de dibujos por segundo, reforzando la alienación y el aislamiento del protagonista.

En el relato, Kafka narra de manera detallada la degradación mental del médico a medida que la situación se vuelve cada vez más desesperante. El médico siente que ha perdido todo control sobre su vida y sus acciones, sumergiéndose en una especie de colapso emocional y psicológico. Así, este deterioro mental es uno de los elementos más poderosos de la historia, ya que Kafka retrata cómo el protagonista es empujado al límite de su resistencia emocional.

La sensación de alienación que experimenta el médico es central. Desde el inicio, se encuentra atrapado en una situación inescapable: es forzado a abandonar su hogar para asistir a un paciente en una aldea lejana, pero se enfrenta a obstáculos tanto en el viaje como al llegar. De hecho, esta alienación se extiende a su relación con las personas que lo rodean, que parecen insensibles o abiertamente hostiles a su sufrimiento.

Yamamura consigue representar este colapso psicológico a través del uso del tiempo y el ritmo. En particular, el uso de la ralentización deliberada del ritmo narrativo y de las acciones refleja la creciente desesperación del protagonista. El tiempo está cuidadosamente manipulado para crear un efecto de dislocación y malestar. En concreto, las pausas largas y los movimientos lentos, elementos del anime experimental, se combinan con secuencias más rápidas y fragmentadas que reflejan la ansiedad del protagonista que crece a la par de la desesperación. De manera similar, en lugar de utilizar transiciones sua-

ves entre escenas, como es típico en el anime comercial, Yamamura introduce cortes abruptos y cambios de perspectiva que refuerzan la naturaleza onírica del relato. Las escenas parecen saltar entre diferentes momentos temporales y espaciales sin advertencia, sumergiendo al espectador en la misma sensación de desorientación que experimenta el médico.

Asimismo, en la animación japonesa, uno de los recursos más destacados es la capacidad para deformar la realidad y jugar con las proporciones y las formas de los personajes. En esta línea, Yamamura adopta este enfoque para amplificar la sensación de alienación a través del diseño de sus personajes. En lugar de seguir las convenciones populares de personajes estilizados y atractivos, opta por un enfoque más grotesco y expresionista. A nivel técnico, emplea un efecto conocido como *morphing*, donde las imágenes se transforman de manera fluida y perturbadora, lo que añade una capa de inquietud visual. Esta técnica es usada en el anime para enfatizar la naturaleza cambiante del entorno y las situaciones a las que se enfrenta el protagonista. Por ejemplo, el rostro del médico está constantemente deformado, con rasgos que exageran su sufrimiento interno. Además, estos diseños también reflejan una influencia del teatro de sombras, un subgénero de horror japonés que emplea un diseño de personajes más rudimentario para crear una sensación de lo desconocido y lo inquietante.

Del mismo modo, este enfoque surrealista, común en el *gekiga* (un estilo de manga y anime más dramático), también está presente en la forma en que se distorsiona el espacio y el tiempo. De hecho, las secuencias no siguen una lógica espacial coherente; las habitaciones parecen cambiar de tamaño y los objetos adquieren proporciones fantásticas, lo que aumenta la sensación de estar en una pesadilla kafkiana.

Una diferencia clave entre ambas obras es que, en el relato, la angustia del médico se construye a través del lenguaje, y mucho queda implícito, permitiendo que el lector deduzca o interprete los sentimientos del protagonista. El cuerpo del paciente es un elemento importante, pero la descripción de sus heridas es mínima y abstracta. Kafka deja mucho a la imaginación del lector, centrándose más en la reacción emocional del médico que en los detalles físicos del cuerpo herido. En contraste, el anime de Yamamura hace un uso intensivo del horror corporal, una técnica visual del anime en la que el cuerpo humano es representado de manera grotesca y desnaturalizada a través de los personajes que rodean al médico (el mozo, los aldeanos y el paciente). Así, las heridas del paciente son mostradas en toda su crudeza, con detalles exagerados que resaltan la sensación de horror y desamparo del médico.

Por último, el mozo y los aldeanos son representados con formas desproporcionadas y

rasgos grotescos, creando una sensación de extrañeza que hace más latente la condición foránea del protagonista. Este recurso visual, además, se combina con la influencia de la tradición artística japonesa, en particular de la pintura con tinta. Los paisajes apenas esbozados y las líneas borrosas crean una sensación de vacío emocional y físico, en lugar de utilizar fondos detallados que desviarían la atención de los personajes y sus tormentos internos. En este contexto, este enfoque estilizado se asemeja a las técnicas utilizadas en otros animes artísticos, donde el entorno es más simbólico que realista junto con el uso de sombras intensas. A su vez, la elección de color (los tonos grises, marrones y verdes oscuros) domina las escenas, lo que refuerza la atmósfera de desolación y desesperación.

En cierto sentido, la obra de Kafka supone un intento de instaurar el mundo del más allá en el terrenal o viceversa, es una experiencia en las fronteras de lo perceptible y de lo experimentable. Tanto el relato de Franz Kafka como la adaptación en anime de Koji Yamamura exploran los mismos temas de alienación, absurdo y desesperanza, utilizando sus respectivos medios para expresar estos conceptos de manera evocadora. Sin embargo, lo que distingue la obra de Yamamura es el uso de las técnicas de animación japonesa, que añaden una capa adicional de profundidad a la representación kafkiana del absurdo. Ambas versiones convergen en su representación de un protagonista atrapado en un mundo irracional y deshumanizado.

Al integrar elementos visuales, surrealistas y fragmentados, Yamamura crea un cortometraje que no solo respeta el espíritu de Kafka, sino que lo lleva un paso más allá, explorando las tensiones internas del texto desde una perspectiva visual radical. En este sentido, la obra de Yamamura se inscribe en una tradición de adaptaciones artísticas de Kafka que van más allá de lo puramente descriptivo y buscan una interpretación profunda del simbolismo, así como la estructura narrativa del autor. A su vez, logra desprenderse de la obra original, otorgándole un nuevo sentido que revitaliza la narrativa. Este proceso permite la exploración de múltiples capas de significado, revelando aspectos que no son completamente dependientes entre sí. De esta forma, ambas obras establecen un diálogo, en el que cada una aporta su propia perspectiva sin perder la conexión con la otra.

Con esta obra, Yamamura resalta la universalidad de la visión de Kafka, manteniendo su relevancia a lo largo del tiempo y mostrando cómo los temas de alienación, impotencia, absurdidad, burocracia y sistemas opresivos siguen resonando en las formas narrativas contemporáneas y cómo a pesar del factor clásico inherente en él, su narrativa puede ser revisitada, transformada y contextualizada para ser explorada a través de nuevas lentes que logren reinventarla.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Esta conexión no solo enriquece la experiencia, sino que también reafirma el lugar de Kafka en el canon literario como un autor cuya obra sigue evolucionando y adaptándose, manteniéndose relevante en un mundo que, al igual que en sus escritos, a menudo parece estar sumido en el caos y la incertidumbre.

Referencias

El País. (2012) "El desnudo fotográfico: de sustituto a arte por derecho propio". <https://elpais.com>. [Consultado el 19 de mayo de 2022].

Fotografía Perfecta (2012) *Maestros del desnudo*.

<https://fotografiaperfecta.wordpress.com/2012/06/21/maestros-del-desnudo/>. [Consultado el 19 de mayo de 2022].

Ritts, Herb (2024) *Herb Ritts: Home*. <https://www.herbritts.com>. [Consultado el 19 de mayo de 2002].

Zeemeijer, Peter (1980) *El desnudo fotográfico*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

DE LA LITERATURA A NETFLIX. LA MALDICIÓN DE HILL HOUSE (2018) COMO EJEMPLO DE TRANSPOSICIÓN DE MÁXIMA DISTANCIA

Rossi Castellín
Universidad de Los Andes
Mérida, Venezuela
rossicastellin@gmail.com

Recibido: 05/05/2025
Aprobado: 06/06/2025

RESUMEN:

El objetivo principal de esta investigación está centrado en el análisis comparativo entre la novela *La maldición de Hill House* (1959) escrita por Shirley Jackson y la transposición audiovisual con título homónimo del año 2018 de Mike Flanagan, realizada para el servicio de *streaming Netflix*. Para lo cual se considerarán los tipos de transposición propuestos por Adriana Cid en su artículo: "Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica" (2011).

Palabras clave: transposición, *La maldición de Hill House*, *streaming*, cine, literatura, comparatismo.

Cómo citar: Castellin, Rossi (2025). "De la literatura a Netflix. *La maldición de Hill House* (2018) como ejemplo de transposición de máxima distancia". *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios* 31: 134-140.

From literature to Netflix. *The Haunting of Hill House* (2018)
as an example of maximum distance transposition

ABSTRACT:

The main objective of this research is focused on the comparative analysis between the novel *The Haunting of Hill House* (1959) written by Shirley Jackson and the audiovisual transposition of the same name from 2018 by Mike Flanagan, made for the *Netflix* streaming service. For this purpose, the types of transposition proposed by Adriana Cid in

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

her article: "Passages from literature to cinema: some reflections on the problems of filmic transposition" (2011) will be considered.

Keywords: transposition, *The Haunting of Hill House*, Streaming series, Cinema, comparativism.

Una obra literaria puede ser reinterpretada numerosas veces por diferentes medios y en épocas distintas, tal es el caso de novelas como *Drácula* (1897) y *Mujercitas* (1869), historias que han perdurado en el tiempo y suelen ser retomadas como transposiciones fílmicas. Queda claro que estas obras desarrollan argumentos atractivos, de lo contrario no serían aprovechados con tanta frecuencia, entonces, ¿qué hace interesante a estas transposiciones?, ¿tiene que ver con algo estético?, ¿o estará relacionado con los medios donde se presentan?

El aspecto estético siempre va a ser fundamental al momento de valorar a un producto audiovisual, series como *Drácula* (2020) no tendrían el reconocimiento que tienen de no ser por su excelente ejecución cinematográfica; sin embargo, quizás el formato (dígase película, serie o cortometraje) juega un papel más relevante del que se cree.

Naturalmente, la televisión ofrece una posibilidad con la que no cuentan las películas o cortometrajes: la extensión. En promedio, una serie tiene, aproximadamente, entre diez y quince episodios, cada uno de ellos con una duración de treinta minutos a una hora, a diferencia de un largometraje de hora y media. Esto facilita el desarrollo de subtramas y conflictos que generalmente son tratados superficialmente o que directamente son relegados.

Además, con la popularización de medios como los servicios de *streaming*, son cada vez más los directores que se inclinan por transponer obras literarias a este formato; algunos de ellos optan por clásicos de la literatura y otros por novelas contemporáneas, no obstante, el diálogo entre las letras y los servicios de *streaming* sigue estando vigente. Teniendo presente esto, en la siguiente investigación el objetivo será abordar dicha relación intermedial, es decir, se analizará la novela de Shirley Jackson, *La maldición de Hill House* (1959) y su transposición del 2018 de título homónimo.

En un principio, resulta pertinente para esta investigación exponer algunos datos sobre la obra literaria y su autora. Shirley Jackson nació el 14 de diciembre de 1916 en San Francisco y fue una cuentista y novelista reconocida. Comenzó su incursión en el mundo de las letras redactando cuentos para *The New Yorker* y otras revistas. Dentro de las particularidades que caracterizan a su narrativa prolifera la calma con que aborda el horror, pues no se trata de una prosa común en este género; los traumas y conflictos inter-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

nos de sus personajes se proyectan en las situaciones paranormales que atraviesan, a su vez, la subjetividad es predominante y supone un eventual cuestionamiento sobre la veracidad de los acontecimientos que se narran. Por otra parte, la presencia de casas, mansiones y lugares domésticos es algo repetitivo en sus historias. La bibliografía de esta escritora consta de varios relatos, ensayos, autobiografías y novelas, destacando entre estas últimas *La lotería* (1948) y *La maldición de Hill House* (1959).

The Haunting of Hill House o también conocida por sus traducciones al español como *La casa encantada* o *La maldición de Hill House*, es una de las novelas de Jackson que con mayor éxito ha logrado ganarse el título de clásico del terror moderno, al presentar a un investigador paranormal que, acompañado de tres individuos, decide residir durante algunos días en una casa aparentemente embrujada. La obra destaca por el tratamiento de los eventos sobrenaturales y cómo estos se relacionan con la psiquis de sus protagonistas.

Por consiguiente, no es de extrañar que una novela con estas características sea foco de interés para otros artistas, escritores o cineastas que encuentran en ella un argumento idóneo para conectar con otros medios. La creación de Shirley Jackson cuenta con tres transposiciones al cine y televisión; la primera, *The Haunting*, estrenada en el año 1963 bajo la dirección de Robert Wise; la segunda, con el mismo título y dirigida por Jan de Bont en 1999 y por último, la más reciente, realizada en el año 2018 por Mike Flanagan, para el servicio de *streaming Netflix*.

La serie creada por Flanagan, objeto de comparación a lo largo de esta investigación, goza de gran aceptación por parte de la audiencia y críticos televisivos, resaltando entre las transposiciones de la novela de Jackson. Su valor estético y técnico le ha alcanzado el prestigio con un género tan menospreciado en la pantalla chica.

Esto da cabida a otras interrogantes: ¿Qué caracteriza a esta transposición del 2018?, ¿mantiene fidelidad con la obra original?, ¿existe siquiera un sentido de fidelidad al que deba atenerse para ser considerada una buena transposición? Para responder estas preguntas, es necesario considerar los términos y categorías a efectuar propuestos por Adriana Cid en su artículo del 2011: "Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica".

En su investigación, Cid sugiere el término "transposición" para referirse a aquellos productos audiovisuales que parten de un texto literario, en lugar de la difundida "adaptación". Así, entiende a esta última como algo que implica una mutación del relato, de un cambio que se impone e inserta casi a la fuerza, en lugar de lo que realmente es, un diálogo intermedial. Para ejemplificar esta problemática, la autora toma una cita del

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

investigador Eduardo Russo:

La idea de una adaptación ya parece establecer la necesidad de que algo del relato en su formulación ajena al cine se adecue, se domestique, cambie al mudar de continente. Como si más allá de una formulación manifiesta como original, se encontrasen posibilidades de traslación que de una manera u otra convocaran a una cierta inadecuación que acecha en ese cambio de lugar (Russo, 1995: 23).

En otro apartado, Cid desarrolla un elemento igual de importante: la creencia en el falso eje de fidelidad y traición de una transposición fílmica, donde refuta la idea de que una película es decepcionante si se aleja de la obra original. La investigadora asegura que se encasilla a una película como una "mala adaptación" cuando no existe un balance entre el nivel estético del material audiovisual y el original.

En consecuencia, se realiza una propuesta de clasificación donde establece cuatro tipos de transposiciones: a) transposición de máxima proximidad o transposición iteracional; b) transposición de proximidad relativa o transposición como reorientación; c) transposición de distancia relativa o transposición como distanciamiento estético-reflexivo y d) transposición de máxima distancia o transposición intercultural, siendo esta última la que nos compete para esta investigación.

Adriana Cid se vale de la definición hecha por Emilia Pantini sobre transposición intercultural, denominándola como una modalidad transpositiva que se ubica en el extremo del eje correspondiente a la distancia, es decir, que traslada la acción del hipotexto para insertarla y resemantizarla en una sociedad distinta (Pantini, 2002: 229) empleando a la distancia como un elemento que incita a la reflexión sobre la obra misma.

Aclarado esto, para poder entender cómo se lleva a cabo este diálogo intermedial, es necesario determinar cuáles son las diferencias que distancian a *La maldición de Hill House* (2018) del hipotexto literario. La principal de ellas radica en la inexistencia de unos hermanos en la novela de Shirley Jackson; si bien los nombres Luke, Nellie y Theodora, junto con el apellido Crain (que en el texto es del hombre que construyó la casa) se mantienen en la serie de Flanagan, en la novela, los inquilinos que visitan la mansión no sostienen lazos sanguíneos de ningún tipo. En segundo lugar, en el hipotexto solamente son cuatro las personas que llegan a Hill House, mientras que en la serie se suman los personajes de Steve y Shirley; los hermanos mayores de la familia Crain, así como sus padres, Olivia y Hugh. A propósito de esto, en la serie se reduce la presencia del doctor Montague, uno de los protagonistas de la novela, pero que en la transposición figura muy poco; algo similar ocurre con Los Dudley, cuidadores de la mansión, quienes además de tener un papel secundario en la obra literaria, son detallados como individuos hostiles, en

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

comparación con la obra audiovisual donde destaca su personalidad afectuosa y atenta con los huéspedes. Otro aspecto a mencionar son los poderes psíquicos de Theodora, puesto que son visibles en ambos productos, la diferencia es el método que emplean para evidenciarlos: en la serie, sus poderes son más relevantes, al punto que los utiliza en su trabajo de psicóloga para develar la causa de los problemas de sus pacientes, mientras que, a lo largo del texto literario, las referencias a estas habilidades psíquicas son apenas atisbos que se asoman mediante algunos intercambios, conversaciones y acciones. Para finalizar, cabe destacar algunas diferencias con respecto a la muerte de Eleanor: en el libro fallece por un accidente automovilístico, luego de un episodio de locura que la llevó a abandonar Hill House, y en la serie se suicida dentro de la casa, causando la revelación de ella como el fantasma de *The Neck Lady*, la misma que la atormentó durante su infancia; siendo este espectro una ausencia dentro de la novela.

A simple vista y teniendo en cuenta las creencias de fidelidad/traición que cuestiona Adriana Cid, todas estas discrepancias generarían que, tradicionalmente, se etiquetara a esta serie como una "mala adaptación", a pesar de eso, las críticas hacia *La maldición de Hill House* no mencionan nada sobre ese aspecto y contrariamente, la transposición se ha situado como un referente contemporáneo del horror en el cine y televisión.

La producción audiovisual de Mike Flanagan tiene cierta condición de homenaje, cualidad presente en otros de sus trabajos como *La caída de la casa Usher* (2023) y esto se aprecia en la adición de los nombres de Shirley y Steve a la historia; la inclusión del nombre de la autora delata cierto reconocimiento hacia la obra original, pero es la profesión de Steve, no solo como novelista, sino como escritor de un libro titulado también "La maldición de Hill House" lo que confirma que, efectivamente estos personajes son las dos caras de una misma moneda: Shirley Jackson. Esta condición de homenaje se evidencia en otros aspectos como la incorporación a la serie de objetos presentes en la novela, por lo general sucede como con los personajes, conservan los nombres y sus características son las mismas, pero la situación es diferente. Una muestra puede ser la taza de estrellas, cuya descripción concuerda perfectamente en ambos medios, pero que es introducida a través de escenarios distintos (en la novela es un artículo ajeno que Eleanor hace pasar por propio durante su estadía en Hill House y en la serie es encontrada por accidente), relativo a esto hay que destacar los numerosos pasajes y citas realizadas a lo largo de la transposición, sacados textualmente de la obra de Jackson.

Dicha apreciación del texto literario puede interpretarse como una apología del autor a los cambios realizados que, para nada implican un desconocimiento del libro, al contrario, gracias a esto se pueden asimilar dichas modificaciones como libertades creativas que dan

pie a una relectura intermedial.

Igualmente, la distribución de los capítulos y la naturaleza prolongada del formato de *streaming*, contribuyen con la ampliación de algunos motivos dejados de lado por las anteriores transposiciones y hasta por el propio hipotexto. Como ejemplo de esto encontramos los conflictos personales de los protagonistas que son expuestos en los episodios, uno correspondiente a cada hermano, y como todos sus problemas inician con la llegada de la familia Crain a Hill House. La adicción a las drogas de Luke, los problemas para relacionarse de Theodora, la ira de Shirley, los insomnios de Nellie y el rencor de Steve hacia su padre: todo configura una familia disfuncional, perseguida por los miedos y los fantasmas de Hill House. Esta casa actúa como otro personaje, uno que consume paulatinamente a los Crain.

El libro de Jackson dispone de algunos recursos para adentrar al lector en la *psiquis* de los huéspedes de la casa; las habitaciones. Cada una de ellas tiene un color específico que encaja con la personalidad del habitante: la habitación azul (lejanía, pesadumbre, pensamientos negativos) es la de Nellie; la verde (equilibrio, moderación) es de Theodora; la amarilla (inteligencia, precaución) del doctor Montague y la rosa (alegría, jovialidad y belleza) de Luke, además de la constante aparición del color rojo (sangre, agresividad, violencia) tanto en el suéter de Nellie, como en la habitación de Theodora cuando se encuentra abarrotada de sangre. A su vez, la serie también cuenta con recursos técnicos sobresalientes para ilustrar emociones. En el caso de la fotografía, destaca el uso de tonos cálidos para representar el pasado (con *flashbacks*) y tonos fríos para el presente, demarcando la línea temporal y causando que se realce el carácter disruptivo de la habitación de puerta roja, un espacio importante para la trama y que configura el lugar donde los hermanos Crain se enfrentan a sus temores (no está demás señalar que dicha puerta se encuentra presente en la obra literaria y en su transposición). Asimismo, el producto audiovisual está conformado por numerosas planas secuencias, específicamente los del episodio seis, los cuales no solo significan una hazaña técnica, sino que también pueden ser vistos como una herramienta narrativa que introduce al espectador en un momento cumbre de la familia Crain, aparte de replicar la sensación que genera la escritura de Shirley Jackson. La atmósfera asfixiante de Hill House se ve reflejada en esas escenas, aun cuando los personajes no se hallan dentro de la casa.

En correspondencia con esto, tanto la serie como la novela hacen un trabajo eficiente en demostrar que la casa no es solo una locación, el lugar donde se desenvuelven los hechos, sino que cumple el rol principal dentro de la historia; es un personaje que los disipa de manera silenciosa, que los degrada y expone las intenciones de sus habitantes. En el

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

texto se evidencia con fragmentos de este tipo: “¿Podría ser –le preguntó al doctor– que lo que la gente ha estado asumiendo como manifestaciones sobrenaturales fueran en realidad sólo el resultado de un ligero desequilibrio por parte de los individuos que han residido aquí?” (Jackson, 1959: 119), y de forma audiovisual se denota con la presencia de fantasmas, anteriores inquilinos de Hill House que persiguen a los hermanos Crain.

Una vez más, a pesar de que en la transposición para *Netflix* de Flanagan existen diferencias con respecto a la obra original, esto no supone una lectura errónea, la reinterpretación de los habitantes de Hill House como una familia no se encuentra tan alejada del texto literario, pues en varias ocasiones se refleja la estrechez del vínculo que se estaba construyendo entre los personajes: “Habían afrontado la oscuridad de una noche, se habían reunido de mañana en Hill House y eran una familia, saludándose unos a otros con relajada informalidad y sentándose en las mismas sillas que habían utilizado la noche anterior, sus respectivos lugares a la mesa” (Jackson, 1959: 110).

En síntesis, luego de haber realizado la presente investigación de la mano del texto de Cid y tomando en consideración la posibilidad de que existen diversas lecturas de distintos medios, parece pertinente la reivindicación de las transposiciones de máxima distancia, no como una especie de subcategoría que transforma y opera el texto original hasta hacerlo irreconocible, sino como una opción artística que ofrece una propuesta estética igualmente válida.

Referencias

Cid, Adriana. (2011). *Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de transposición fílmica*. Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina. <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/3806/1/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf> [Consultado el 31 de octubre de 2025].

Jackson, S. (2016). *La maldición de Hill House*. Nueva York: Penguin.

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

TRADUCCIÓN

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
Nº 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404



Füssli. *El artista desesperado ante los fragmentos de una ruina clásica*, 1770-1780

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

TRES FRAGMENTOS DE LUCANO

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

Recibido: 13/08/2025
Aprobado: 15/19/2025

Un pequeño dibujo de Heinrich Fussli, *La desesperación del artista ante la grandeza de las ruinas*, sirve para ejemplificar la épica lucaniana, equiparable a la monumental tarea de Marcel Proust. Monumental, sí, es el adjetivo que calza a la perfección en ambos autores y, sin embargo, lo que presentan es una desintegración monumental.

La hipérbole nostálgica ejemplificada por el cuadrito de Fussli muestra esa mezcla particular de melancolía y ridículo inherente a todas las grandes épocas perdidas. Por eso, *Pharsalia* y *À la recherche du temps perdu* son dos grandes parodias de un mundo tal y como no lo conocemos, un mundo magnánimo que a su vez es exiguo¹. Ambas obras, producto de una época crepuscular, también son gabinetes de maravillas, donde es posible figonear una humanidad asombrosa e irrepetible. Para tal ejercicio de espiritismo literario es necesaria una mística profana, con necromancia y rituales aristocráticos, política imperial y chismorreos, derramamiento de sangre y religiosidad del arte, ruinas y más ruinas². *Pharsalia* y *À la recherche...* brindan una nostalgia no lacrimosa, es un rumor de descomposición, pero también un humor.

De vuelta a la idea del espectáculo, en ambos autores se guarda un espacio reservado al

¹ Vale citar la observación de Walter Benjamin a Marcel Proust: "Su sustancia no es el humor, sino la comicidad. No alza al mundo en risas, sino que lo arruina en risas" Walter Benjamin, *Sobre el Programa de la Filosofía Futura y otros ensayos*, Caracas: Monte Avila Editores (1960), p.244.

² Marco Fernandelli brinda el puente para entender el hilo que une la literatura imperial romana y la modernidad francesa. Este se define por la tendencia a una "poesía delle (o sulle) rovine". En esta poética de la ruina aparece el eslabón necesario con el novelista francés y el principal partidario de Lucano: Charles Baudelaire. Vease Marco Fernandelli, "Monstrator ait. Città invisibili in Lucano e in Baudelaire", en *PAN. Rivista di Filologia Latina* 12 (2023), p.5.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

elemento desintegrador, porque no sólo hay estratos donde se fosilizan las cosas, también se señala un cómo conocer este mundo que se ha hecho muy pequeño por lo lejano. Proust le da la fisonomía del intercambio social, el tráfico de influencias, es la vanidad de una sociedad disminuida a su propia pantomima; en Lucano hay otra clase de vanidad, grandilocuente, ambición de un poder que ya no conquista sino que desintegra ciudades, pueblos y a sí mismo... En *Pharsalia* la dictadura muestra su verdadero semblante, es una ruina inconclusa, una fantasmagoría que, como buena decadencia, sólo desintegra la realidad, las calles, dejando a sus ciudadanos como espectros de sí mismos.

Para mostrar esta anatomía informe e insuficiente, hemos decidido desencajar fragmentos de *Farsalia*, dejar pie y mano como en el caso de Fussli, para dialogar con este postrero epígono de la tradición épica.

[Sobre una ciudad que podría no llamarse Roma]

...y ahora que penden bajo techos casi arruinados
las murallas en las urbes de Italia y
entre muros desplomados yacen piedras exorbitantes
y no hay ningún custodio de las casas,
también un habitante raro erra en las urbes anticuadas.
Erizada y espantosa (pues no han arado sus arbustos
por muchos años) es Hesperia,
y todo lo cultivable invoca a manos ausentes

...

Libro I, vv. 24-29

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

[Ascenso de Julio César a los astros]

... y no pudo el cielo servir a su Tonante [Júpiter]
sino tras la guerra de los salvajes gigantes,
ya nada, ¡oh, elevados!, pedimos, las mismas desgracias
y lo nefasto se aplacan con este pago. A los siniestros campos
colma Farsalia y los manes púnicos se sacian de sangre.
Los últimos combates concurren en la funesta Munda,
a estos destinos, César, el hambre en Perusina y los trabajos de Mutina
se suman y a algunas naves en pena presiona el Léucade
y la guerra de esclavos bajo el ardiente Etna,
entonces mucho debe Roma a sus tropas civiles
aquello que fue logrado para ti.
A ti, tras la vida consumada pides más tarde los astros,
que se te eleve al reino celeste de tu preferencia en el polo festivo:
sea tener el cetro o subirte al carro flamígero de Febo
y sin temer a nada con el sol cambiado
lustrar la tierra con el fuego errante, para ti cede
todo el numen y deja la naturaleza bajo tu justicia
qué dios quisieras ser, dónde poner el reino del mundo.
Pero no habrás elegido tu sede en el orbe ártico
ni el eje cálido del Sur contrario que se inclina,
será donde veas a tu Roma en la oblicuidad sideral.

Libro I, vv. 36-55

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

[los lugares también se acaban]

...cuánto de tierra y piélagos puede ser adquirido
con esta sangre que los civiles extrajeron de su diestra,
hasta el lugar donde viene Titán y la noche encierra las
estrellas
y donde el mediodía arde con horas abrasadoras
y donde el solsticio...

Libro I, vv. 13-17

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

JOSELY VIANNA BAPTISTA: UNA POÉTICA CHAMÁNICA DE LA TRADUCCIÓN Y DE LA TRADICIÓN¹

Celia Pedrosa
Universidade Federal Fluminense/ CNPq/Faperj
Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-1628-7697>
artecelia@gmail.com

Recibido: 16/10/2025
Aprobado: 06/11/2025

Traducción de Jesús Montoya

RESUMEN:

Este artículo analiza la relación entre los procedimientos de traducción y creación poética en la obra de Josely Vianna Baptista, enfatizando en la coexistencia de diferentes tradiciones culturales y la consiguiente supresión de la dicotomía entre lo mítico y lo histórico, lo primitivo y lo civilizado, lo propio y lo extranjero. También se señala cómo esta coexistencia y supresión implican la desestabilización de la concepción representativa del lenguaje, actualizando el vínculo entre lo étnico, lo ético y lo político, en favor de una reflexión singular sobre la vida colectiva.

Palabras clave: poesía, traducción, tradición, chamanismo.

Josely Vianna Baptista: a shamanic poetics of translation and tradition

ABSTRACT:

This paper presents an analysis of the relationship between the practices of translation and of poetical creation in Josely Vianna Baptista's work, emphasizing the coexistence of different cultural traditions and the consequent elimination of the dichotomies between

¹ El presente artículo fue publicado originalmente en portugués, bajo el título, "Josely Vianna Baptista: uma poética xamânica da tradução e da tradição", en la revista *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 20, n. 2, 2018. <https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/18666>.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

mythical and historical, primitive and civilized, native and foreign. The paper also seeks to demonstrate that this process of coexistence and elimination implies the destabilization of the representational view of language and revives the link between the ethnic, the ethical and the political, promoting a conception of collective life that underscores its uniqueness.

Keywords: poetry, translation, tradition, shamanism.

Como se eu fosse um rio, /os anos duros desviaram meu curso. /
 Sou uma outra: por um leito diferente, /deixando outros para
 trás, minha vida fluiu. /Não reconheço mais as minhas mar -
 gens. (Anna Akhmatova, "Elegias do Norte")²

La publicación en 2011, por la editorial CosacNaify, del libro *Roça Barroca*, que reúne poemas autorales de Josely Vianna Baptista y transcreaciones/traduccionen suyas de cantos sagrados de los indígenas guaraníes, viene teniendo desde entonces gran repercusión. Esta sin duda puede ser explicada, principalmente, por la significativa retomada, en la última década, de la contribución antropológica para la articulación entre arte, filosofía y política. Y, más específicamente, por el gran papel desempeñado en ella por la interpretación de prácticas y mitos indígenas, por medio de la cual puede ser actualizada también una reflexión que desde el Modernismo se mostró fundamental para la cultura brasilera, a través de los diferentes usos de la noción de antropofagia.

Es resaltante que esta contribución estuvo por bastante tiempo relegada a segundo plano, en función de un mayor énfasis en el pensamiento de extracción sociohistórica que tenía como meta principal la incorporación progresista de grupos subalternos a un Estado-nación, democrático o socialista, tal como es concebido por las utopías ilustradas revolucionarias que marcaron la modernidad occidental. Pero la supervivencia de tribus indígenas, relevando la convivencia paradójica de amenaza de extinción y afirmación de una diferencia frágil pero insistente, parece poner en jaque estas formas de Estado, de utopía y de incorporación, estimulando la búsqueda de caminos alternativos que contemplan además las urgencias ecológicas. Esta retomada antropológica, sin embargo, también puede producir prácticas políticas y artísticas reduccionistas, que idealizan la diferencia étnica y cultural, instrumentalizándola como modelo representacional y como propusieron

² Este fragmento de traducción de la poeta rusa fue hecho por Josely e inscrito en la presentación de su texto *Na tela rútila das pálpebras. Topografias poéticas cambiantes sobre os Campos Gerais do Paraná com viagens aos Campos de Santa Catarina*. <http://natelarutiladaspalpebras.telarutila.com/index.html>, 2015-2016.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

antes tantos romanticismos y realismos nostálgicos o utópicos.

En vista de esto, puede ser bastante productivo intentar entender este último libro de Josely y su relación con la cultura indígena a partir de una introducción más amplia, que lleve en cuenta otros aspectos de la trayectoria literaria de la autora. Esto porque, en la medida en que es intensamente diversificada, ella nos lleva a preguntar de que diferentes modos, como quería el antropólogo y también poeta Jerome Rothenberg, etno debe ser entendido como "el esplendor & el terror que tenemos que enfrentar en la curva de la carretera. Ahora mismo", en una visión en que la búsqueda de una poética de lo común se propone superar las dicotomías entre primitivo y civilizado, ritual y experimental, mítico e histórico (Rothenberg, 2006: 135). Y, de hecho, desde el propio inicio la trayectoria de Josely se muestra bastante plural, pues su primer libro de poemas, AR, de extracción experimental constructivista, que vio luz en 1991 (Fundação Cultural de Curitiba/Illuminuras), ya era dedicado a la "liga da palavra-alma Guarani - ñe'eng - e seus suicidas" [unión de la palabra-alma Guaraní - ñe'eng- y sus suicidas]. Al mismo tiempo, desde 1985 Josely desenvolvía un intenso y premiado trabajo de traducción, sobre todo con escritores hispanoamericanos de tradición erudita y barroquizante, como Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante y Jorge Luis Borges.

Además de eso, entre los años 1995 y 2000, estas prácticas van a alimentar una actuación periodística que la lleva a publicar, junto con el artista Francisco Faria, la página "Musa paradisíaca", en los periódicos *Gazeta do Povo*, de Curitiba, y *A Notícia*, de Joinville, que reunía textos de autores brasileiros, trabajos de artes plásticas, traducciones de entrevistas, prosa y poesía de escritores hispanoamericanos y de cultura amerindia³. Sin sorprendernos, descubrimos que el título de esa página es también el nombre científico dado a la fruta banana. Recontextualizado, este pasa a aproximar resonancias poéticas y religiosas de la tradición de Occidente, ligadas a las ideas de musa y de paraíso, de un todo rico en simbolismo brasileño y americano, asociado a la fruta, actualizando una vez más el potencial crítico de un movimiento antropofágico. Josely define este trabajo con la imagen de "*um Shiva mosaico e museico de muitos braços, um deus destruidor que preside também a criação e a procriação, e que pode ter muitas formas, como uma floresta dos trópicos modificando sua espessura noite e dia*" [un Shiva mosaico y museístico de muchos brazos, un dios destruidor que preside también a la creación y a la procreación, y que pue-

³ Este material fue reunido en el volumen *Musa Paradisíaca*, organizado por Josely y Francisco y publicado en 2003 por la Editora Mirabilia.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

de tener muchas formas, como un bosque de los trópicos modificando su espesura noche y día]. Recordando, sobre este propósito, que la banana es fruto de un árbol cuyo tallo es un rizoma "(do grego *rhízoma*: 'aquilo que está enraizado'; havendo também rizomas aéreos). *Um rizoma subterrâneo, de cuja úmida penumbra novas musáceas solares continuam se desembainhando*" ["(del griego *rhízoma*: 'aquello que está enraizado'; habiendo también rizomas aéreos). Un rizoma subterráneo, de cuya húmeda penumbra nuevas musáceas solares continúan desenvainándose"], ella esclarece que este uso de su nombre está cargado de ironía, remitiendo a una modernidad problemática, como un paisaje de tempestades en el paraíso⁴.

Escritura poética y de la traducción desde entonces vienen contaminándose una con la otra en una práctica relacional⁵ en que los valores de *origen* y *originalidad* ceden lugar al recomienzo y a la repetición como motores de desdoblamiento, desplazamientos e hibridaciones diversas. Puede notarse, a propósito, que ya una de sus traducciones más relevantes -significativamente, la de *Paradiso* de José Lezama Lima- fue por ella emprendida dos veces, con un intervalo de tiempo de veintisiete años, entre 1987 y 2014, para las editoriales Brasiliense y Estação Liberdade. La segunda, incluso, puede ser considerada parte de otro y doble recomienzo, ya que, además de no haber sido presentada como una simple revisión de Josely, que la colocó en un intenso trabajo de relectura, va a convivir en el espacio editorial con la simultánea publicación de una traducción hecha por otra poeta, Olga Savary, sugiriendo interesantes desdoblamiento⁶.

Es resaltante, respecto a estos acontecimientos de la relación entre escritura, lectura y relectura de la traducción, que estos van al encuentro del carácter ya polifónicamente seminal de la novela en que el escritor cubano alía la inversión del lenguaje neobarroco a una proposición anacrónica y discontinua de la historia como conjunción de fuerzas de la

4 Estas consideraciones son hechas en una entrevista concedida por la autora en las páginas de Internet *Cronópios* y *Musa rara*, y más tarde reproducida en la revista *Babel* n° 3, septiembre-diciembre del 2000.

5 Uso este término en la acepción propuesta por Maurício Mendonça Cardoso en su comprensión de la traducción como procedimiento de dramatización de la racionalidad lógica y de interacción con la otredad. Maurício Mendonça Cardoso en su comprensión de la traducción como procedimiento de dramatización de la racionalidad lógica y de interacción con la otredad. Cf. "Tradução como prática e crítica de uma razão relacional". En: *Cadernos de Tradução Florianópolis*, n° especial, pp. 235-250, julio-diciembre del 2014.

6 En otra investigación en curso, propongo buscar relaciones entre las actividades poéticas y de traducción de Olga y Josely, pensando en el posible interés de una geopoética que aproximaría Pará y Paraná a partir de procedimientos que hacen una desterritorialización e incluyen el contacto entre el portugués y el español, como también el contacto de estos con las lenguas indígenas.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

imagen y míticas. Tal conjunción contribuye para esbozar una visión abarcadora aunque diversa de la *americanidad* que, de un modo ya bastante polémico, desestabilizaba la política fundada en la oposición entre latinos y anglosajones. A través de ella se dramatiza un origen híbrido de la cultura latinoamericana y de su literatura, realizada también en la construcción narrativa al mismo tiempo poética y prosaica, cuya importancia invita a considerar, sin ser ni un poco casual, el hecho de haber sido dos poetisas las traductoras del autor cubano.

Lezama Lima no podría dejar de tener, por todos estos motivos, presencia significativa también en el intenso movimiento citacional de la poesía de Josely, en la cual conviven referencias verbales y visuales, en diferentes lenguas y lenguajes, de diferentes épocas, de Góngora a Baudelaire y Rimbaud, de John Donne a Proust y Octavio Paz, de da Vinci a Zurbarán y Anselm Kiefer, aproximados aún de anónimos amerindios, referidos tanto al guaraní como a la traducción portuguesa. Con este procedimiento, Josely parece querer activar lo que podemos llamar como "*força operacional dos começos*"⁷ [fuerza operacional de los comienzos], que Haroldo de Campos también intenta movilizar en sus poemas y traducciones. Aquí puede recordarse su célebre libro-poema *Galáxias*, en que el tradicional topos poético del viaje es retomado, deconstruido y reconstruido por medio de juegos fonéticos, semánticos y sintácticos en torno a la palabra comienzo:

começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabar começar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites milumapáginas...

[comienzo aquí y mido aquí este comienzo y recomienzo y remido y tiro aquí me mido cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo del viaje por eso mido por eso comienzo a escribir mil páginas mil y un páginas para acabar con la escritura para comenzar con la escritura para acabar comenzar con la escritura por eso recomienzo por eso tiro por eso tejo escribir sobre escribir es el futuro del escribir sobrescribo sobreclavo en multinoches y multipáginas] (De Campos, 1984).

Este topos también va a ser retomado por Josely, en su ya referido libro "primero", lle-

⁷ La expresión "*força operacional dos começos*" es emprestada del texto de presentación de la exposición dedicada al poeta paulista realizada en la Casa das Rosas - SP, en 2016, con curaduría de Julio Mendonça. La expresión sintetiza muy bien las tesis sobre el origen en el originario barroco discutido por el autor en el ensayo "Da razão antropofágica".

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

vando el "fin" de un poema sin título (inicio y fin siempre igual a umbrales, como recuerdan aquí nuestras comillas): "s e n o s s / e n f i n s e u m e ç o e s s e m / e s m o c o m e ç o t ã o c o m f / i m m e d i d o . . " (14) si en los s / i n f i n e s y o m i d o e s e m / i s m o c o m i e n z o t a n c o n f / i n m e d i d o]. Y continúa desdoblándose allí mismo, incluso, en el modo en cómo la referencia al mismo tiempo metapoética y narrativa al juego entre comenzar y recomenzar, fin, confín y sin fin, es contaminada por la irrupción repentina de una visión tornada simultáneamente táctil y sonora: "(a g u ç a a s z í / n i a s , z u m n a s g l i c í n i a / s : c i n z a - a z u l a d o q u e a / n u l a o d i a . . .)" [a g u z a r l a s z i / n n i a s , z u m e n l a s g l i c i n i a s : g r i s - a z u l a d o q u e a / n u l a e l d í a] (14). Pues en esta se combinan asonancias y disonancias que reinauguran una imagen de flor presente en el texto haroldiano, en la cual ahora, además de la mixtura en su nombre de referencias etimológicas al mismo tiempo americanas y asiáticas (no por casualidad fundamentales para la poética poundiana e ideogramática concretista), es enfatizado el matiz del color, que servirá a la relación entre cielo-niebla, e incluso, entre esta y la imagen re-originaria del *paraíso*.

En un poema titulado "Colosso impenetrável", de su segundo libro, *Corpografia* (1992)⁸, a la imagen visual del mar en grafiti sobre el papel producida por Francisco Faria, Josely le hace seguir la relación entre esa niebla y la nada, que funciona como eje central de la traducción haroldiana del *Eclesiastés*, llevándola a desdoblarse una vez más, ahora por asociación a la palabra "cizalha" [cizalla], en un modo de presentación triturado, extimizado, del yo poético:

e nada é nada, nem névoa
 - nada: o prata em preto, o
 brilho em breu, o risco e
 m falha, e entre o preto e
 o prata: breu, e entre o b
 reu e o brilho; prata, e e
 ntre o prata e o preto: f a
 lha, e entre a falha, o eu
 : cizalha... (pp. 72-73)⁹.

⁸ Las referencias a los libros *AR*, *Corpografia* y *Os poros flóridos* son extraídas de la antología los reúne, titulada *Sol sobre nuvens*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁹ En una versión más larga de este ensayo, mostramos cómo la imagen de la niebla, de la nube, de lo nebular, de la neblina, es asociada, en la red de tradiciones y traducciones movidas por Josely, al espacio terrestre de la tierra sin mal guaraní y a un juego de origen inequívocamente simbolista. Con respecto a esto, recordamos al poeta Ademir Demarchi, que enfatiza la notable tradición de traducciones que distingue la vida literaria en Paraná y en Santa Catarina, justo desde el simbolismo. Revisar: "A poesia que se vive". En: Candido. *Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, janeiro de 2014.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

[y nada es nada, ni niebla
 - nada: lo plata en prieto, el
 brillo en brea, el riesgo en
 falla, y entre lo prieto y
 lo plata: brea, entre la b
 rea y el brillo; plata, y e
 ntre lo plata y lo prieto: f a
 lla, y entre la falla, el yo,
 :taja...]

Hay incluso otras referencias variadas al trabajo de traducción de Haroldo, como en un poema sin título de AR en que la autora se percibe, comenzando y recomenzando, “em sépia e ocre quebrando noigandres e folhas-de-flandres, flagrando o intraduzível dos antes sem os durantes, dos todavias em vida: [...] brisares de abrir reprises, certeza dos intuïres, pegadas de mil pisares, e eu em sépia e ocre quebrando noigandr..” (45). Así recorta, inscribe y hace recomenzar el signo al mismo tiempo medieval y vanguardista usado para nominar la revista y el grupo creados por el escritor paulista en 1952.

Recordemos que Haroldo, como traductor, historiador y crítico, valorizó el carácter instable y monstruoso del barroco en la cultura brasileña, haciéndolo convivir, en su poesía, como también lo hace Josely, con procedimientos constructivistas, presentes en los poemas arriba citados, caracterizados por el espaciamento (aireamiento) de los signos gráficos, por los juegos de montaje y desmontaje de paronomasia de fonemas y de palabras. Y que esta valorización implica la relectura de la demanda de origen y originalidad *americana* que uniría de forma constelar a Lezama Lima, Oswald de Andrade, Jorge Luis Borges, Gregório de Matos, Antônio Vieira, Camões, Gôngora, Mário de Andrade, Severo Sarduy, Sor Juana Inés de la Cruz y Mallarmé, entre tantos otros, en un mismo y variado “simposio retrospectivo”, como él nomina el resultado de su movimiento intempestivo y descentrado de lectura bárbara y antropofágica de la tradición en traducción (242). En este simposio, Jose-ly va a pasar a incluir las lenguas y la memoria cultural amerindias, transponiendo una vez más límites convencionales de la latinoamericanidad, así como de la nacionalidad. Se produce así un movimiento poético, de traducción e histórico que une fuerzas y rastros de dominación y de supervivencia y que apunta para una relectura del significado de habitación de la tierra americana, conforme ya hiciera el escritor cubano con la mitología inca y azteca en su narrativa y su ensayismo, como es explicado en el ya clásico *A Expressão americana*¹⁰.

Esta inversión en la fuerza operacional de comienzos diversos hace que la tradicional

¹⁰ São Paulo, Brasiliense, 1988.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

relación entre unidad, identidad y originalidad de lugar a la producción de singularidades, nunca originarias, ocurriendo siempre como efectos en diferencia. Para comprender el alcance de este concepto, Raúl Antelo, retomando el pensamiento de Giorgio Agamben, nos lleva a la raíz indoeuropea de la palabra *uno*, recordando que esta significaba tanto *similes* como *simultas* y rescatando esta duplicidad para una comprensión dramática de las relaciones entre forma, espacio y tiempo¹¹. Este efecto de singularización es llevado a cabo una vez más en la escritura al mismo tiempo simple y rica de *Roça barroca*, cuyo título consiste ya en la unión intrínseca entre el cultivo primitivo de la tierra y el cultivo artificioso del lenguaje, constituyendo una imagen híbrida en que lo simultáneo substituye lo que desde el inicio podría ser pensado como secuencial, progresivo.

Se nota antes que nada que en esta unión se presenta nuevamente una fuerte característica de la poética de Josely: el uso de la visualidad sinestésica que articula tiempos y espacios diferentes, la cual actúa con el movimiento dialéctico atribuido por Didi-Huberman a las imágenes capaces de escapar al confinamiento de la representación¹². A través de ellas, como vimos arriba ocurrir con el "*cinza-azul de zínias e glicínias*", y con el "*preto-prata do mar*", con un toque haroldiano, se constituye un modo de relación entre lo verbal y lo visual que, a quien otorgue toda correspondencia unívoca y analógica, bien podría ser llamado como *destradução* [destraducción], conforme el neologismo usado por Josely:

...e destraduzindo
 versos de dylan descobri tra
 ças no baú querendo ser fieir
 as de *perlas-parole* estrelas ge
 ométricas ou um poema que f
 izesse você respirar fundo, f
 undo, tonto tateando meu cor
 po desafiando as peles sob p
 étalas de minha pele pelo dia
 afora adentro de mim... (p. 35)

[...y destraduciendo
 versos de dylan descubrí poli
 llas en el baúl queriendo ser hile
 ras de *pérolas-parole* estrellas ge
 ométricas o un poema que te h
 iciese respirar hondo, h
 ondo, tonto atientas micolor
 puede deshilando las pieles bajo p
 étalos de mi piel por el día
 afuera adentro de mí]

¹¹ Cf. "Lindes, limites limiares". En: *Boletim do NELIC*, UFSC, edição especial, 2008.

¹² Cf. El capítulo "A imagem crítica". En: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

En ese movimiento de destraducción que permite mixturar español, inglés, francés y portugués, polillas, perlas y estrellas, poesía y geometría, se produce también lo que la poeta nomina como efecto de *desgeografía*. Así, en el poema titulado “Espelho ardente” [Espejo ardiente], que abre el libro *Corpografia*, y que una vez más junto con una imagen en grafiti de Francisco Farias simula una fotografía donde cielo, mar/río y selva se confinan, dice:

...grafismo sanguíneo
 o onde se abismam e p
 erdem os outros sent
 idos: a olho nu aster
 oides marinhos parec
 em meteoros (teu nom
 e à margem de um poe
 ma abandonado), espu
 ma os versos que esta
 carta esquece, branc
 os, no sudário de es
 trelas - ideia avessa
 a tua desgeografia... (53)

[...grafismos sanguíneo
 o donde se abisma n p
 ierdenotrossent
 idos: a ojo desnudo aster
 oides marinos parec
 en meteoros (tu nom
 bre a margem de un poe
 ma abandonado), espu
 ma los versos que esta
 carta olvida, blanc
 os, en el sudario de es
 trelas - idea reversa
 a tu desgeografía...]

Como se percibe allí, la equivalencia entre destraducción, *desgeografía* y *cuerpografía* apunta para una *porosidad* -imagen insistente, que nomina incluso un poema y un libro de Josely como “Los poros floridos” - tensa, ardiente, entre espacio físico y cuerpo, palabra e imagen, sometidos a un juego mutuo de intimidad y extimidad. El poema pasa así a funcionar como un nuevo “simposio” que coloca en correspondencia cielo y mar, letra y sangre, margen y verso y que se presenta como un flujo, dirigido, como una carta propiamente, que convoca a una presencia simultánea con el Mallarmé de los blancos y de la espuma y un destinatario anónimo, volviéndose, por lo tanto, como un “*pênsil mergulho entre um horizonte e um ontem*” [pensil zambullida entre un horizonte y un ayer], conforme sintetiza otra sugestiva imagen suya (54).

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Como se percibe allí, la equivalencia entre destraducción, desgeografía y cuerpografía apunta para una *porosidad* -imagen insistente, que nomina incluso un poema y un libro de Josely como "Los poros floridos"- tensa, ardiente, entre espacio físico y cuerpo, palabra e imagen, sometidos a un juego mutuo de intimidad y extimidad. El poema pasa así a funcionar como un nuevo "simposio" que coloca en correspondencia cielo y mar, letra y sangre, margen y verso y que se presenta como un flujo, dirigido, como una carta propiamente, que convoca a una presencia simultánea con el Mallarmé de los blancos y de la espuma y un destinatario anónimo, volviéndose, por lo tanto, como un "*pênsil mergulho entre um horizonte e um ontem*" [pensil zambullida entre un horizonte y un ayer], conforme sintetiza otra sugestiva imagen suya (54).

En la imagen de la *roça barroca*, este movimiento, que aproxima como comienzos simultáneos, también anacrónicos, desgeográficos, destraducidos, el cultivo corporal y mental de la tierra y de la palabra, actualiza un cruzamiento metafórico emblemático en la cultura occidental, atribuyéndole el carácter rizomático que vimos estar ya asociado por Josely al de enraizamiento de su musa paradisíaca; tanto el fruto de la bananera como el conjunto de textos del que ella presta el nombre. Este proceso se desdobra en el modo en cómo en el libro conviven la traducción de tres cantos sagrados guaraní, además de un elucidario de estos, un comentario de Augusto Roa Bastos sobre la traducción, un resumen interpretativo de la creencia guaraní en la "tierra sin mal", y una presentación cuyo bello título, "*Nota da autora sobre as palavras azuis celestes*" [Nota de la autora sobre las palabras azules celestes], ya nos prepara para la posterior mixtura de investigación poética y antropológica en el conjunto de poemas por esto mismo singularmente "autorales" titulados "*Moradas nômaes (impressões e vestígios da viagem)*" [Moradas nómadas (impresiones y vestigios del viaje)].

En esta expresión es mostrada una vez más tal convivencia, pues con ella se da nombre a los poemas refiriéndolos al nomadismo característico de la relación del pueblo guaraní con la habitación de la tierra que, de este modo, pasa a indicar también una determinada forma de habitación poética del lenguaje. En la cultura guaraní, esta práctica está asociada a la búsqueda de la "tierra sin mal", conforme a la traducción de Josely, que así opta explícitamente por aproximar la noción indígena de "tierra que no se acaba o no se corrompe" de la noción judeocristiana del *paraíso*¹³. Al hacerlo, ella está optando por una contaminación lingüística y cultural que reduplica, invertido, el efecto de la traducción creativa según ella llevada a cabo por Haroldo de Campos justamente con relación a otro mito de origen, el de la Biblia hebraica, en que la lengua de llegada se muestra impregna-

¹³ Cf. "Em busca do tempo dos longos sóis eternos", En: *Roça barroca*, pp. 93-100.

da del extrañamiento de la lengua original¹⁴.

Recuperado entonces en su fuerza de imagen, ese paraíso pasa a mover como recomienzos diferentes orígenes, míticos y literarios, funcionando como metáfora descendente (recordando aquí un motivo más barroco), que se desdobra metonímica y sintácticamente en diferentes fragmentos y direcciones, “*sem que o baque da queda leve a nau a pique, nem perder o pico da onda*” [sin que el golpe de la caída lleve la nave a corrida, ni perder el pico de la ola], como dice el poema “*Vizavi à parada paraíso*” [Vizavi en la parada del paraíso], de AR, (p. 17). Del mismo modo, en el ya referido poema “*Los poros floridos*”, vemos esta imagen sumergida en la porosidad rizomática del lenguaje que mezcla referencias astronómicas, corporales, vegetales, animales, tensionando alegría y dolor: “*...no rastro de teu co/ rpo laminando a memória/ (almíscar e mariscos) que/ aflora, meteórica, a dor d/ e um paraíso, os meus lábi/ os salgados, múrices e mo/ réias no êxtase das mãos...*” (69) [...en el rastro de tu cu/erpo laminando la memoria/ (almizcle y mariscos) que/ aflora, meteórica, el dolor d/ e un paraíso, mis labi/ os salados, múrices y mu / réidos en el éxtasis de las manos]. Como se ve, el paraíso/paradiso nombra, como en Lezama, un espacio terreno o, más que eso, el esfuerzo continuo, tejido de memoria y deseo, para alcanzarlo, que coloca en movimiento la relación entre tierra, raíz y origen y da sentido y dirección, aunque indeterminados, a la vida y la escritura, ambas nómadas - “*roças barrocas*”.

Este movimiento reaparece en otro interesante trabajo de montaje, publicado en 2003 por la Editora Mirabilia y republicado, en 2014, en soporte digital, titulado *Terra sem mal*¹⁵. Este híbrido de palabra e imagen, mito y poesía, de diferentes tiempos, lugares y lenguas, del latín al guaraní, pasando por el español y por el portugués, concretiza como articulación y superposición de relatos y estratos de una misma riqueza de vestigios y semillas, la historia del occidente europeo y americano. Allí Josely vuelve a inscribir la imagen del paraíso reproducida más tarde también en uno de los poemas de las “*Moradas nómadas*” que va a titular de “*guirá ñandu*” (nombre guaraní para el propio ñandú¹⁶):

quem sabe o paraíso

¹⁴ Cf. Nota de introducción a *Roça barroca*, p. 12.

¹⁵ Este trabajo es analizado por Izabela Leal en el interesante ensayo “*Das belas palavras às moradas nômade*”, publicado en el número 9 de la revista digital *E-Lyra*. Maria Salete Borba comenta la importancia del montaje también en un texto sobre la literatura infantil de la poeta, en el ensayo “*Mil aventuras gravadas em cascas de conchinhas: um estudo sobre a colagem em ‘A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo’*, de Josely Vianna Baptista”, publicado en el número 7 de la misma revista.

¹⁶ Ema en portugués.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

que descrevem os antigos
 quem sabe o paraíso
 que descrevem os antigos
 não esteja além do vasto
 nevoeiro e sargaço,
 mas no árduo percurso
 vencido passo a passo, sem bússola ou mapa do céu
 em pergaminho

talvez além do zênite
 que ofusca o caminho
 deixando um invisível
 roteiro para os olhos
 que enfrentam
 o escuro entre
 os dois crepúsculos.

[quién sabe el paraíso
 que describen los antiguos
 no esté más allá de la vasta
 niebla y sargazo,
 pero en el arduo recorrido
 vencido paso a paso,
 sin brújula o mapa del cielo
 en pergamino;

tal vez más allá del zénit
 que ofusca el camino
 dejando una escritura invisible
 para los ojos
 que enfrentan lo escuro
 entre los dos
 crepúsculos.]

En este poema, Josely reelabora la relación entre tierra y siembra, ahora en la medida en que el arduo recorrido de aquellos que buscan sirve para dejar como legado una invisible escritura. Esta reinscripción, a su vez, va al encuentro de otra motivación intrínseca a la práctica guaraní del nomadismo, nominada como *reciprocidad*: de forma aparentemente ilógica, para los parámetros de la cultura occidental, la siembra no implica allí la fijación a la tierra, sino que, por el contrario, impulsa su abandono, pues, según la creencia indígena, ella solo da frutos cuando son destinados a otros, a los desconocidos, que aún están por llegar; pues ya es como desconocidos que los sembradores también llegarán a alguna tierra ya cuidada, que les servirá de habitación provisoria. Sobre esto, podemos leer en el poema "Moradas nómadas":

Carunchos e cupins roem,
 vorazes, a choupana de ripas

pendem do esteio ramos de trigo,
 feito amuleto para celeiros cheios;

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tachos esfarelam crostas de grão moídos
 e redes balançam seus esgarços,
 perto do chão onde uma nódoa preta
 mostra o antigo fogo/

tudo abandono, e no entanto, lá fora o pomar semeado;
 para os que agora cruzam
 (trouxas vazias), um
 por um, os onze mil
 guapuruvus (p. 130)

[Carcomas y termitas roen,
 voraces, la choza de ripias

cuelgan del contrafuerte ramos de trigo,
 hecho amuleto para graneros llenos;
 tachos trituran cortezas de granos molidos
 y redes balancean sus restos,
 cerca del suelo donde una mancha negra
 muestra el antiguo fuego/

todo abandono, y sin embargo, allá afuera la huerta sembrada;
 para los que ahora cruzan
 (fardos vacíos), uno
 por uno, los once mil
 guapuruvús]

Recordemos que, en la imagen antes citada, la asociación entre viaje y caída apuntaba a otro sentido que no "ir a corrida" o perder "el pico de la ola"; del mismo modo, cuando Josely recupera el topo del naufragio, lo relaciona, como apuntamos, a una "zambullida entre un horizonte y un ayer". Ahora, vemos que un escenario de abandono sirve también como sendero de rastros que gesticulan para quien viene y estimulan la caminata. Al mismo tiempo en que hace retornar el pasado, como ruina, resto, el poema también lo transforma en reliquia bañada de un valor en que lo estético y lo religioso, imbricados -y por esto nómadas, desprendidos ambos de fundamentos originarios y unívocos- se abren a modos de habitación desconocidos, como en la reciprocidad también nómada de los guaraní.

Así ocurre en toda su poética, que trata como restos y simultáneamente reliquias, trazos memoriosos de varias tradiciones culturales, "no umbral em que o arcaico e o moderno se encontram em cruzamentos híbridos"¹⁷ [en el umbral en que lo arcaico y lo moderno se encuentran en cruzamientos híbridos], conforme declara respecto a *Roça barroca*. Se recupera allí su relación con los poemas de los libros anteriores, en los cuales busca mezclar el "susurro ancestral de la lengua guaraní" con procedimientos de extracción erudita, ambos direccionados para una "facción estrófica sensible", para una convocación del cuer-

¹⁷ "Nota de la autora sobre las palabras azules y celestes", p. 15.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

po a la lectura. Tornada así una vez más porosa, el lenguaje poético exhibe también la lectura. Tornada así una vez más porosa, el lenguaje poético exhibe también la lectura como gesto de producción de efectos de reciprocidad: espacios aireados, dobles rítmicos, asociaciones sinestésicas, paronomasias, montajes, citas e intercambios de traducción asociándose al juego fantasmático entre presencia y ausencia ilocutoria del yo, junto al de voces diversificadas de la tradición, componiendo una escritura-flujo dirigida a destinatarios diversos y anónimos¹⁸.

Tal actualización del valor de siembra y reciprocidad del/en el uso de la tradición y de la traducción poéticas invita a problematizar la recepción de este último libro de Josely apenas por su vinculación a una identidad étnica específica, como apuntamos al inicio. Esta problematización alcanza simultáneamente las ideas propias de comunidad y de contemporaneidad poética y cultural, en la medida en que en ellas se revela la convivencia provocativa de camadas diversas de tiempo, espacio y lenguaje. El experimentalismo verbal vanguardista se muestra entonces siempre contaminado del sentido religioso de las palabras-alma, palabras-azules, que hacen al cielo-paraíso encarnarse en la voz amerindia, y permiten que, al encarnarla, a su vez, la poesía de Josely sea también un "catecismo de belleza", como la nomina Augusto Roa Bastos, intentando traducir y transmitir la fuerza que permite a los guaraníes sobrevivir a siglos de violencia.

Siendo así, para Josely, la poesía continúa siendo "*uma das formas de transe relativamente ritualizadas que ainda restam no Ocidente*" [una de las formas de transe relativamente ritualizadas que aún restan en Occidente]¹⁹. En este sentido, hay que comprenderla, como propone Antonio Risério, en una entrevista concedida por la poeta, como actividad étnica por excelencia, pero apenas en la medida en que etno significa otro, y toda poesía intenta ser una experiencia de la alteridad²⁰. El poeta y antropólogo bahiano reafirma así la postulación de Jerome Rothenberg sobre la relación etnopoética que aproxima discursos míticos tradicionales de diferentes formas de experimentalismo moderno²¹. Por todo esto, puede entenderse la relación entre escritura y traducción, invocando una práctica cultural como el chamanismo, así definida por Eduardo Viveiros de Castro: "*O discurso xamanístico é um jogo teatral de citações, reflexos de reflexos, ecos de ecos - interminável polifonia onde quem fala é sempre o outro, fala do que fala o Outro. A*

¹⁸ Sobre el concepto de "endereçoamento", cf. mi ensayo "Poesía, crítica, endereçoamento". En: Garramuño, Florencia y Kiffer, Ana (2014). *Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: EdUFMG.

¹⁹ Cita de Georges Lapassade. *Les états modifiés de conscience* (Paris, PUF, 1987), en: "Nota da autora...", p. 15.
²⁰ "Etno, Otro: Unos Entrevista a Antonio Risério". Por Josely Viana Baptista y Francisco Faria (Traducción del portugués: Iván García). En: *Periódico de poesia*. UNAM, n. 71, Julio-agosto de 2014.

²¹ Viveiros de Castro, Eduardo. *Araweté: os deuses canibais* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986), p. 570.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

palavra Alheia só pode ser apreendida em seus reflexos" (1984: 570) [El discurso chamánico es un juego teatral de citas, reflejos de reflejos, ecos de ecos, interminable polifonía donde quien habla es siempre otro, habla de lo que habla el Otro. La palabra Ajena solo puede ser aprendida en sus reflejos].

La relación entre poesía y chamanismo, antes que nada, habla de un tránsito entre escritura, voz y visión marcado por un "desarreglo de los sentidos", como definió Rimbaud los efectos estéticos de una articulación transgresiva de la experiencia del pensamiento con la experiencia de lo sensible. Tal tránsito apunta para la posibilidad y la necesidad - también como ya proponía el poeta francés que Josely cita bastante y que nomina el texto de Jerome Rothenberg sobre etnopoesía- de posibles otros modos de iluminación, más allá de los límites estrechos de la racionalidad ilustrada y de su oposición simple a una irracionalidad tenida como originariamente libre y libertadora, vinculados simultáneamente el trance y el ritual, ese tránsito y esa iluminación apuntan para la coexistencia por un desarreglo con la ordenación, para a imbricación del cuerpo individual con el cuerpo colectivo, uno y otro contaminados por esa abertura a la interminable e indeterminada polifonía de la otredad.

Tal coexistencia significa un modo singular de articular estética, ética y política. El acto de lectura y relectura poética y de traducción actuaría así como una posibilidad provocativa de estar en común, articulando imaginación mítica e imaginación utópica, experiencia religiosa y experiencia poética. Y esto en la medida en que no resaltaría igualmente el distanciamiento de las exigencias de correspondencia unívoca y comunicabilidad inmediata, a quien de toda comprensión identitaria de vida colectiva, y la movilización de gestos de direccionamiento, aproximación y convivencia que permiten, o suponen, el secreto, el silencio, la diferenciación²².

Referencias

Antelo, Raúl (2008) "Lindes, limites, limiares". *Boletim de Pesquisa NELIC (UFSC)*, edición especial "Lindes/Fronteiras", 4-27.

²² Son interesantes respecto a esto las reflexiones de Derrida sobre la relación entre confesión y conversación con Dios. Cf. DERRIDA, J. "Circonfissão". En: G. BENNINGTON y J. DERRIDA, *Jacques Derrida*. Traducción al portugués de A. Skinner. Río de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. Del mismo modo, las consideraciones de Bruno Latour en "Não congelarás a imagem, ou: como não desentender o debate ciência-religião". *MANA*, 10(2), 2004, p. 355. Debo el descubrimiento de estas referencias al bello e instigante ensayo de Marcos Natali: "Autobiografias do começo de uma aula". En: *Revista Magma*, USP, n. 13, 2013.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Borba, Maria Salete (2016). "Mil aventuras gravadas em cascas de conchinhas: um estudo sobre a colagem em 'A concha das mil coisas maravilhosas do Velho Caramujo', de Josely Vianna Baptista. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 7, 237-256. [<https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/122>]. [Consultado el 17 de febrero de 2026].

Baptista, Josely Vianna (2011). *Roça Barroca*. São Paulo: Cosac Naify.
----- *sol sobre nuvens* (2007). São Paulo: Perspectiva.
----- *AR* (1991). São Paulo: Iluminuras.

Baptista, Josely Vianna. (Entrevista, s.f.). "Bate papo polifônico com os organizadores do livro *Musa paradisíaca*". *Musa Rara*. [<https://musarara.com.br/musa-paradisiaca>]. [Consultado el 17 de febrero de 2026].

Bennington, Geoffrey (1996). *Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida*. Traducción: Anamaria Skinner; revisión técnica: Márcio Gonçalves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Campos, Haroldo de (1984). *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex-Libris.

Cardoso Mendonça, Maurício (2014). "Tradução como prática e crítica de uma razão relacional". *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, n. especial, 235-250.

Demarchi, Ademir (2014). "A poesia que se vive". *Candido. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*. [<https://www.bppp.pr.gov.br/Candido/Noticia/poesia-que-se-vive>]. [Consultado el 17 de febrero de 2026].

Didi-Huberman, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. Traducción de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34.

Garramuño, Florencia; Kiffer, Ana (2014). *Expansões contemporâneas. Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: EdUFMG.

Latour, Bruno. "'Não congelarás a imagem', ou: como não desentender o debate ciência-religião". *Mana*, v. 10, n. 2, 2004, 349-376.

Leal, Izabela (2017). "Das Belas Palavras às Moradas Nômades: a busca da poesia". *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 9, 79-95. [<https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/171>]. [Consultado el 17 de febrero de 2026].

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Natali, Marcos. (2017). "Autobiografias do começo de uma aula". *Magma*, 23(13), 19-33. [<https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2016.126764>]. [Consultado el 17 de febrero de 2026].

Rothenberg, Jerome. "Je est un autre": A etnopoética & o poeta como outro". En: Cohn, Sergio (org.) *Etnopoesia no milênio* (2006). Río de Janeiro: Azougue Editorial.

Viveiros de Castro, Eduardo (1986). *Araweté: os deuses canibais*. Río de Janeiro: Jorge Zahar.

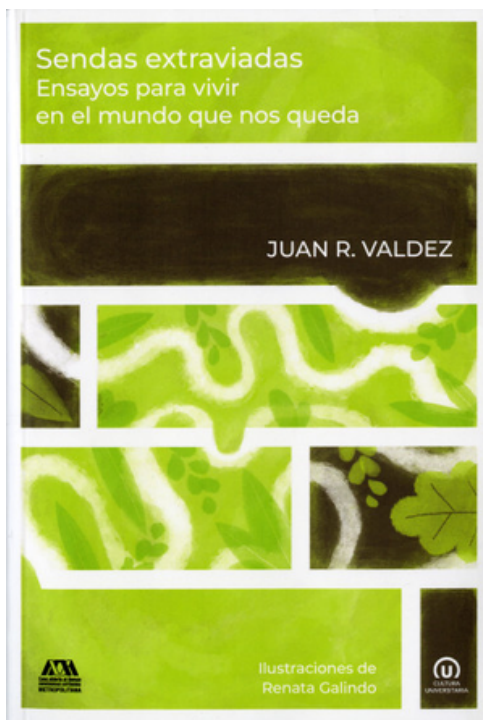
VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

RESEÑAS

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Sobre Sendas extraviadas, de Juan R. Valdez

Valdez, Juan R. (2024) *Sendas extraviadas. Ensayos para vivir en el mundo que nos queda*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Ilustraciones de Renata Galindo.



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

Recibido: 06/02/2025
 Aprobado: 10/03/2025

El título del libro de Juan Valdés remite a la acción de caminar como ejercicio de libertad y descubrimiento de sí mismo, pero también a una práctica de la escritura como espacio de confrontación donde se lucha por restituir algo de sí mismo a través del contacto con la naturaleza. Se trata de una obra que busca un lugar a los restos de lo vivido más allá de la memoria, donde coinciden escritura y proyecto de vida, el amor a la naturaleza

y la reflexión sobre la incertidumbre cotidiana. Pero no se trata de un caminante anónimo, sin identidad. Estamos ojeando el libro de "un lector-caminante-racializado" (2024: 14), con una experiencia sensorial, política y académica precisa. Si bien caminar por la naturaleza es el destino anhelado, también se transita por otros lugares: metrópolis contemporáneas, barrios, plazas públicas, congresos de literatura, cafés.

¿Cómo se forma esta educación en la sensibilidad por la naturaleza, los problemas sociales, el racismo negro, la biodiversidad? En el último capítulo encontramos algunas orientaciones, un capítulo marcado por el tono autobiográfico. Se habla de la infancia, la vida adolescente en la zona sur del Bronx, de tiempos de la experiencia dura y violenta. En medio de esos tiempos violentos, dos lugares aparecen como espacios de refugio: el "jardín botánico" y la "biblioteca" (291).

Lugares de salvación los llama Juan Valdez. De esos dos lugares, y de esos tiempos, derivan las posteriores reflexiones sobre la naturaleza y el "humanismo utópico". Cercanía afectiva con

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

el mundo natural y sus modos de existencia, “en comunión espiritual con todo lo vivo” (290), con la vida efímera, y también la pasión lectora, con una biblioteca personal que podríamos llamar disidente: Michel de Montaigne, Pirrón de Elis, Roberto Walser, Esteban Montejo, María Zambrano, Robert Musil, Henry Thoreau, William Wordsworth, José Lezama Lima, y los poetas japoneses Po Chu-i, Wang Wei, Bashō, Fukuda Chiyo-Ni, Ryōkan Taigu, Ikkyū Sōyun, y la prosa de Murasaki, y Kawabata.

Ahora bien, a través de estas conexiones entre caminar - escribir, se restablecen los vínculos entre saber y felicidad, sin olvidar que estamos también oyendo una voz antagónica, posicionada políticamente. En este sentido, la felicidad está pensada como parte del cuidado del entorno, no del cuidado de sí (en el sentido postulado por Foucault). Más que la historia de una subjetividad a partir del cuidado de sí, o la historia de un retiro como vía de purificación, tendríamos el relato de un sujeto que construye, a partir de la idea de una “soledad voluntaria” (147), una relación consigo mismo en contacto con el entorno, con todo lo viviente, colocando la biodiversidad como centro de reflexión.

Y en este punto hay que estar atento a los pliegues de una palabra presente en todo el libro. Me refiero a la palabra cimarrón. Tomada de la obra de Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón*, un libro sobre la vida de Esteban Montejo, esta palabra se convierte en un eje central de reflexión para Juan R. Valdez. Publicado en 1966, el libro cuenta la historia de un esclavo cubano en tiempos coloniales. Fue leído, y continúa leyéndose, enmarcado en el género testimonial. Juan saca el libro de esta discusión genérica, sobre su valoración estética, y lo asedia como relato de experiencia. De allí despliega entonces el concepto de *mirada cimarrona* para hacer referencia a las cualidades de un mirar escéptico, desconfiado, pero no insensible, una mirada no asimilada, rebelde, desafiante, alerta al peligro y a los diversos modos de opresión, atenta al cuidado y respeto de todas las formas de vida. Una mirada y una voz cimarrona posicionadas frontalmente en relación con lo racial, lingüístico e identitario, tres vértices que serán objeto de atención por parte del ensayista pues de ellos derivan cuestiones políticas y pedagógicas.

Esta mirada y voz cimarronas tejen nuevos vínculos no solo con la naturaleza y la política, sino con el campo de las humanidades, la escritura académica, los lugares donde se produce, circula y codifica el saber de la academia. Esta discusión incluye a los actuales “ciberletrados” (262), es decir, la “actividad de los letrados que perpetua y febrilmente ocupa las redes sociales” (íd.). Ahora bien, quien habla en estos ensayos es alguien que ya ha transitado estos campos de saber. En su anterior libro, *Tracing Dominican identity* (2011), Juan Valdez realizaba una investigación sobre las articulaciones entre lenguaje, raza e identidad en los tra-

bajos lingüísticos de Pedro Henríquez Ureña, uno de los fundadores de la historiografía literaria latinoamericana. Más recientemente, en un trabajo de 2019, proponía, junto a Jansen Silke, el estudio de los vínculos entre filología y discurso colonial, un debate sobre la lengua en contextos de violencia institucional. Pero en los ensayos que integran este libro se enuncia desde otro lugar. Ya lo decíamos, se habla de “humanismo utópico”, lo cual implica una distancia respecto al enfoque letrado, una relación distinta con el lenguaje, la propuesta de una escritura ensayística alternativa, la visión del ensayo como “fuga” y “expresión de lo informe” (72). Tenemos así por un lado, un *cimarrón intelectual* trazando su propia genealogía con las figuras de Simón Rodríguez, Franz Fanon, Fray Servando Teresa de Mier, Rosario Castellanos, Nina Simone (“artistas ideales de la fuga”, p. 171), y por otro la mirada “ecléctica”, “polimodal”, “flexible” y “crítica” (271) de un “cimarrón ciberletrado” (276) reflexionando sobre el intelectual y las redes sociales, sobre la “neurosis exhibicionista” del trabajo académico, los nexos del cuerpo con la naturaleza y el lenguaje, sobre ciudad y tecnología, los problemas sensoriales de interconexión social.

El hablante cimarrón de esta páginas, atento a los sonidos y las miradas que cruzan los espacios sociales y académicos, desde el principio mantiene abierto un debate relativo a las proximidades de lo lingüístico con lo racial. La pregunta sobre qué sucede cuando la identidad de los individuos se fija a través de pautas lingüísticas, conlleva una propuesta de investigación sobre “¿Cómo se racializa lo lingüístico?” (190), el examen de las “nuevas prácticas de discriminación”. Una “palabra”, “un acento”, la “pronunciación” “se racializan cuando los interlocutores las hacen corresponder con aspectos raciales” (196). En este punto, lo racial se vuelve “audible” a través de los tonos, de las “formas de hablar”, remitiendo e inscribiendo esas tonalidades en un sistema jerárquico de valores. Un problema también percibido en el “racismo epistemológico” (191) de ciertas disciplinas.

Habíamos hablado de los pliegues de la palabra cimarrón. Pero asimismo es necesario atender los pliegues genéricos de la escritura en ese libro. Hay una tensión deliberada entre esa voz, a ratos femenina -dos ejemplos: “Muchas de nosotras llegamos al ensayo creativo” (71); “Para [María] Zambrano como para nosotras” (77)- y los momentos autobiográficos donde se impone la mirada del autor -dos ejemplos: “mi mirada masculina” (144), “Soy un tipo desconfiado” (81)-. Se trata de crear lugares de la mirada y enfoques de la voz para expresar una nueva experiencia. Una estrategia para crear otra manera de vincularse o, mejor dicho, crear otra noción de vínculo con las cosas, los amigos, la vida diversa y la biodiversidad, la integración y conciliación biofílica (concepto tomado del biólogo Edward O. Wilson) de vida urbana y vida natural. La *filia* con el entorno implica “una relación alternativa con la vida y la

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

percepción" (240). Pero también la "conciencia de la impermanencia" (299), el sueño de "regresar a nuestra condición más natural" (168), de comenzar una relación diferente con la vida diversa, e imaginar "formas de vivir y de saber" modeladas a partir del contacto con la naturaleza y el desprendimiento.

Referencias

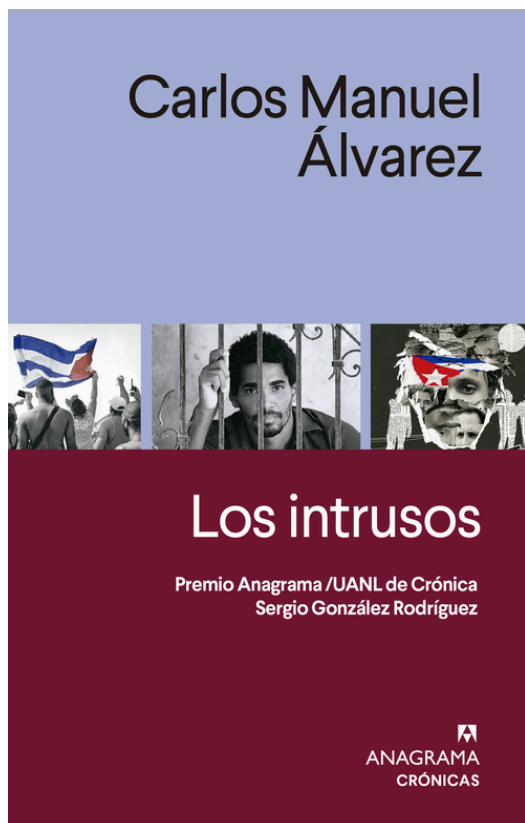
Valdez, Juan R. (2024) *Sendas extraviadas. Ensayos para vivir en el mundo que nos queda*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. Ilustraciones de Renata Galindo.

Valdez, Juan R. (2011) *Tracing Dominican identity: the writings of Pedro Henríquez Ureña*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2011.

Valdez, Juan R. y Jansen, Silke. "Entre la buena voluntad y la compulsión hegemónica: las implicaciones políticas del intercambio filológico latinoamericano-alemán". *Boletín de Filología* 54 (2): 351-371, 2019.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
 N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
 DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Carlos Manuel Álvarez. (2023). *Los intrusos*. Barcelona, Anagrama.



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

Recibido: 20/09/2025
 Aprobado: 11/10/2025

Carlos Manuel Álvarez (Matanzas, Cuba, 1989) debutó como narrador con *La tarde de los sucesos definitivos*, libro de cuentos que le hizo merecedor del Premio Calendario en 2013. Un lustro más tarde, demostraría sus dotes como novelista con *Los caídos*, el cosmos doméstico y familiar de una nación que ha encallado en el hambre y la pobreza tras haber creído habitar un territorio destinado a la grandeza histórica. En *Falsa guerra* (2021), su segunda incur-

sión novelística, acertó a elaborar una galería de balseros que han logrado llegar a la otra orilla para descubrir que el exilio es una extensión del país, no su renuncia. Si en su libro de cuentos demostró ser el sucesor de una generación mutilada de la que aprendió el dolor y la furia pero, también, la forzada contención, en sus novelas, este joven narrador ha revelado el agónico reverso de una nación cuya dirigencia política se había arrogado el presunto mérito de gobernar el único "territorio libre de América".

Además de cuentista y novelista, Carlos Manuel Álvarez es un escritor excepcionalmente dotado para la crónica. *La tribu. Retratos de Cuba* (2018), panorama postcastrista se rige por una pregunta: ¿Qué tono usar cuando ese acento en el que ha sido recibida la formación resulta inservible, languidece? No es casual que este libro sea un mosaico que abarca a quienes han tenido fe y la han perdido, a quienes han sido mutilados por fuerzas imposibles, a quienes se han fugado, a quienes han permanecido, a los que han sobrevivido y a los que no, *disjecta*

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

membra de una nación a la que se le exigió todo sacrificio imaginable bajo la promesa de redención social y cuyo drama se desprende de la pretensión de extender el sueño de la Revolución a lo largo de décadas para terminar restableciendo relaciones con el «Imperio» en diciembre de 2017.

Con semejante trayectoria no es casual que Carlos Manuel Álvarez haya escrito *Los intrusos*, libro que revela el rostro poliédrico del Movimiento San Isidro, colectivo conformado por artistas plásticos, raperos, poetas, reporteros en crudo, científicos y ciudadanos cubanos de distintas generaciones que se han negado a permanecer con los brazos cruzados mientras los burócratas de turno pretenden secuestrarle su historia. Como el rasgo común de ese movimiento es su determinación a suprimir la manera como el poder se inscribe en la subjetividad, *Los intrusos* contiene la energía que se ha articulado alrededor de esos cubanos –“quizás los únicos de la isla que [a finales de 2020] estuvieran viviendo en democracia (...) una mancha al rojo vivo en el mapa anémico de la temperatura insular”.

Más que acatar un proyecto preconcebido, *Los intrusos* es el resultado de un deseo irreductible por decir la verdad. Los capítulos que lo conforman ofrecen páginas que dan cuenta de lo ocurrido desde el momento en que el autor –quien estaba en Nueva York– decide viajar a La Habana para sumarse a la manifestación en demanda por la liberación del rapero Denis Solís, arrestado y condenado a prisión por desacato a principios de noviembre de 2020. En el otro extremo están los capítulos titulados “Vida breve”, historias personales de los manifestantes, hombres y mujeres cuyas existencias han tenido lugar a la intemperie o en entresuelos improvisados con el propósito de crear un espacio en viviendas hacinadas, cuyos salarios han servido para sufragar el hambre a perpetuidad y para quienes la palabra revolución es sinónimo de desidia, vigilancia, acoso, censura, persecución, saña y brutalidad policial.

Si los capítulos de corte referencial se desprenden de un apego irrestricto a los hechos, los titulados “Vida breve” obedecen a la inquietud del autor por cultivar la reconstrucción altruista de sus interlocutores como prójimos.

Además de atesorar la autonomía de quien no está dispuesto a vivir en la sumisión ni la mendacidad, el autor de *Los intrusos* posee la facultad de juzgar de raíz y de manera espontánea cada acto y cada hecho que llega a presenciar. También es capaz de entablar ese diálogo silencioso consigo mismo que ha sido llamado *pensamiento* desde los tiempos de Sócrates y Platón. De ahí la reveladora condición que alcanzan capítulos como “Efeméride” –donde es señalada la extrema polaridad histórica de ese régimen capitaneado por un Mesías con botas que monopolizó la devoción al líder y el miedo al represor–, “Un lugar de mala fa-

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

ma”–donde se demuestra la naturaleza racista del régimen heredado por Díaz-Canel– y “Dictadura y Revolución”, donde podemos leer:

Lo que uno descubriría, cuando alcanzaba el nivel de literalidad de llamar «dictadura» a la dictadura, era que, a partir de ahí, con las cosas en su sitio, comenzaba la imaginación. Antes de ese trámite no podíamos imaginar nada, puesto que las palabras son criaturas que irrespetan a quienes les temen y saben detectar las bocas asustadas.

Leer cualquiera de esos capítulos bastaría para confirmar cuánta razón tenía Sócrates cuando conjeturó que, en términos políticos, es el *saber cómo pensar* lo que hace a un ciudadano más dispuesto a resistir a un tirano.

Desde hace más de medio siglo, el campo real de la política en Cuba ha estado en el enfrentamiento entre las pretensiones totalitarias del régimen y la necesidad elemental que cada cubano tiene de vivir en sintonía consigo mismo, sin humillaciones por parte de las autoridades y sin el continuo control policíaco. Para salvaguardar esa conjunción de dignidad humana e integridad moral que conduciría a la libertad como experiencia real se requiere una renovación de la relación del individuo con el orden humano, algo que solo es posible acatando una voluntad cuyos móviles éticos sean el amor al prójimo y a la vida. Por estar consciente de este hecho, el autor de *Los intrusos* se esmera en que el diálogo que entabla con cada integrante del Movimiento San Isidro permita el afloramiento de sus valores, de sus pensamientos y su memoria; ergo, las páginas de este libro tienen su anclaje en una escritura de tal naturaleza que hace posible la voluntad y la habilidad de entender al otro. Un lenguaje cuya aspiración es esa experiencia de lo humano que germina cuando prevalece un recto sentido de justicia.

Herederio del *ethos* disidente de Czeslaw Milosz, Solzhenitsyn, Václav Havel, Rafael Alcides y Yoani Sánchez, con *Los intrusos* Carlos Manuel Álvarez ha demostrado ser un escritor decisivo a la hora de destilar el antídoto requerido para sobrevivir a la intoxicación acarreada por la química totalitaria.

En definitiva, el libro con el que resultara ganador de la tercera edición del concurso Anagrama/Universidad Autónoma de Nuevo León – que tuvo como miembros del jurado, entre otros, a Leila Guerriero, Martín Caparrós y Juan Villoro– atesora los méritos para ser leído como un dispositivo fundamental para dismantelar y deconstruir la psique y la gramática que han servido de engranajes a la máquina totalitaria.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO- DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

COLABORADORES

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
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).

NORAEDÉN MORA MÉNDEZ

Investigadora, escritora y editora especializada en culturas visuales y literaturas contemporáneas de América Latina y el Caribe, con un fuerte enfoque en la estética experimental venezolana, los estudios de género, los estudios de la diáspora y la teoría crítica. Es profesora en la Universidad de Indiana, Ph.D. en Estudios comparados en literatura y Cultura (University of Southern California, 2023), Magister Scientiae en Literatura Comparada (University of Southern California, 2018), y en Cultural and Critical

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

Studies, (Birkbeck College, University of London, 2012).

Su investigación transdisciplinaria explora las intersecciones de raza, género, medios de comunicación y psicoanálisis, y se fundamenta en enfoques hemisféricos y transmediales. Su proyecto de libro académico, *Imágenes catacréticas: Experimentos en la cultura visual venezolana*, refleja este compromiso con el análisis de las prácticas estéticas y políticas en contextos de precariedad y crisis. Otros trabajos académicos han aparecido en revistas como *Calle 14*, *Discourse*, *Yearbook of Comparative Literature* y *LLIDS*; y en editoriales y espacios como MASP, Abra Caracas y Ediciones Polar.

Es autora de *Poro, un tríptico* (2023), una colección de autoficción, y coautora de *Manifiesto degenerado/Degenerate Manifesto* (2023), un manifiesto para géneros literarios alternativos. También fue coeditora de la editorial independiente Flores degeneradas, que opera en la diáspora, y he traducido obras de Wayne Koestenbaum, Sol Calero, Victoria de Stefano, entre otros

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 Bienal 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 Bienal 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), *Otono (sic)* (2017), *La persona regresa, o novela* (Pre-Textos, 2023); así como el libro infantil *El edificio fantasma* (2015).

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 resul-

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

tados han aparecido en la revista digital *Trópico absoluto*.

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. Obtuvo el segundo lugar del 8vo Concurso nacional de poesía joven Rafael Cadenas, y de la Décima Edición del Premio de Cuento Santiago Anzola Omaña. 2025

FRANCISCO BARRIOS

En 2022 inició estudios en Letras, mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana en la Universidad de Los Andes (ULA, Venezuela). 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. Doctor en Estudios Literarios por la Universidad Federal de São Carlos y Magíster en la misma área por esta institución. Es Licenciado en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por la Universidad de Los Andes. 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) y *Paubrasilia alucinata: historia natural de mi patria* (Hanan Harawi Editores, 2024), del poeta brasileño Wilson Alves-Bezerra, como también la antología *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. Reside en Brasil desde el año 2018.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
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. Estudiante de maestría en la Universidad Complutense de Madrid.

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 Universidad de Los Andes (ULA, Venezuela). 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-Venezuela.

EZEQUIEL ISAZA

Ezequiel Isaza (Aragua, 2004) estudiante de los últimos semestres de la Licenciatura en Letras mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por la Universidad de Los Andes (ULA). Preparador de Introducción a la filosofía 2022-2024. Actualmente es Preparador de Lingüística I y II. Fue Ponente de las "X Jornadas Estudiantiles de Investigación Literaria" (2024), realizadas en la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes (ULA).

ANGELIB BUSTAMANTE

Estudiante del octavo semestre de Letras, mención Lengua y Literatura hispanoamericana y venezolana en la Universidad de Los Andes, Venezuela. Asistente en traducción de investigaciones.

ZUNILDA VASALLI

(Rosario, Argentina) Fotógrafo. Estudiante del Instituto Superior de Educación Técnica N°18 "20 de junio".

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 31, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

CELINER ASCANIO

(Caracas, 1975). Magíster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar de Venezuela (2012) y Licenciada en Letras por la Universidad Central de Venezuela (2001). Desde 2005 ha sido profesora del área de Lenguaje en Venezuela y Ecuador, y en 2019 del Taller de tesis de la Maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar. Actualmente trabaja como investigadora invitada en la Universidad Complutense de Madrid. Ha escrito diversos artículos a partir de las líneas de investigación: Representaciones de la delincuencia en Venezuela, Políticas del discurso en Venezuela y Escritura y alteridad. Es autora del libro *Cuerpos y voces de la transición. Representaciones del delincuente en la narrativa venezolana (1968-1970)*, publicado en 2018. Su último trabajo se titula *Formas bajo sospecha... Cartografías del delirio, el arte y la escritura durante el siglo XX en Latinoamérica*, tesis doctoral.

ORIANA REYES

Licenciada en Letras por la Universidad de Los Andes (Venezuela), y Profesora del Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres". Actualmente cursa la Maestría en Literatura Iberoamericana de esta misma unidad académica.

ROSSI CASTELLIN

Licenciada en Letras, Mención lengua y literatura hispanoamericana y venezolana por la Universidad de Los Andes (Mérida-Venezuela). Interesada en las líneas de investigación que exploran las relaciones y diálogos entre la literatura y el cine.

CELIA PEDROSA

Vive en Rio de Janeiro. Es investigadora del CNPq y profesora del Programa de Posgrado en Estudios de Literatura de la Universidade Federal Fluminense, donde coordina los grupos de investigación "Pensamento teórico-crítico sobre o contemporâneo" y "Poesia e contemporaneidade".

MARIELYS ESCALANTE

Licenciada en Letras. Mención Mención Literatura Hispanoamericana y Venezolana de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Ponente en las "X Jornadas Estudiantiles de Investigación Literaria". Además, fue preparadora de la materia Teoría Literaria en la Universidad de Los Andes.

VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS
N° 30, ENERO - DICIEMBRE, 2025
DEPÓSITO LEGAL 89-0023 / ISSN: 1315-8392. DEPÓSITO LEGAL ELECT.: PPI 2012ME404

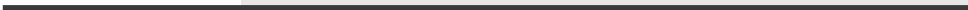
INSTRUCCIONES PARA LOS ÁRBITROS

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
info@saber.ula.ve



VOZ Y ESCRITURA

REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS N° 31

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS "GONZALO PICÓN FEBRES"
MAESTRÍA EN LITERATURA IBEROAMERICANA
ENERO-DICIEMBRE, 2025