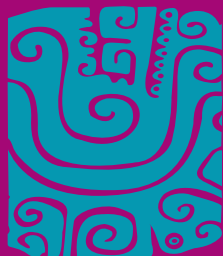


KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES



58

II SEMESTRE
2025

ISSN: 1390-0102
e-ISSN: 2600-5751

DOSSIER

Literatura brasileña y latinoamericana: cruce de lecturas

Santiago **TORAL REYES**

¿Qué lugar ocupa hoy la literatura brasileña
en América Latina?

Marisela **COLÍN RODEA**

Identidad social afrodescendiente en el siglo XXI

Ivana Teixeira **FIGUEIREDO GUND**

Literatura en contextos pandémicos: caras de la
muerte, deseos de vida

Marcos **RAMOS**

Estética prospectiva, trágico colonial e imaginación
política: aproximaciones iniciales entre *Um defeito
de cor*, de Ana Maria Gonçalves, y *Changó, el gran
putas*, de Manuel Zapata Olivella

Fernando **PRIETO ROJAS**

Ciudad y simulacro: dispositivos satíricos en la crítica
de las apariencias sociales en los poemas de
Gregório de Matos y Juan del Valle y Caviedes

KIPUS

REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

NÚMERO 58, JULIO-DICIEMBRE 2025
ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

DIRECTOR: Fernando Balseca

EDITOR: Raúl Serrano Sánchez <raul.serrano@uasb.edu.ec>

COMITÉ EDITORIAL: Carolina Andrade F. (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil), Cecilia Ansaldo B. (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil), Marcelo Báez M. (Escuela Politécnica del Litoral), Carlos Carrión F. (Universidad Nacional de Loja), Santiago Cevallos G. (UASB-E), Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires), Fernando Iwasaki C. (Universidad de Loyola), Ariruma Kowii M. (UASB-E), Alejandro Moreano M. (Universidad Central del Ecuador), Alicia Ortega C. (UASB-E), Alberto Pereira V. (Universidad Central del Ecuador), Vicente Robalino C. (Pontificia Universidad Católica del Ecuador), Emmanuelle Sinardet (Université Paris Nanterre), Galo Alfredo Torres (Universidad de Cuenca), Leonardo Valencia A. (UASB-E), María Augusta Vintimilla (Universidad de Cuenca).

COMITÉ ASESOR INTERNACIONAL: Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla, España), Regina Harrison (University of Maryland, EUA), Pierre Lopez (Université de Perpignan Via Domitia, Francia), Celina Manzoni (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Julio Ortega (Brown University, EUA), Nelson Osorio (Universidad de Santiago, Chile), Julio Ramos (University of California, Berkeley, EUA), Alberto Rodríguez Carucci (Universidad de los Andes, Venezuela), Hugo J. Verani (University of Notre Dame, EUA).

INFORMACIÓN Y ENVÍO DE ARTÍCULOS: <raul.serrano@uasb.edu.ec> / <paola.ruiz@uasb.edu.ec>

SUPERVISIÓN EDITORIAL: Jorge Ortega, Grace Sigüenza. **DIAGRAMACIÓN:** Grace Sigüenza.

CORRECCIÓN: Kattia Herrera. **CUBIERTA:** DISEÑO, Édgar Vega S. ARTE, Edwin Navarrete.

IMPRESIÓN: Marka Digital, Av. 12 de Octubre N21-247 y Carrión, Quito.

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales, fundada en septiembre de 1993, es una publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y la Corporación Editora Nacional, a cargo del Área de Letras y Estudios Culturales. Está dedicada a la subregión andina y orientada a un público latinoamericanista. *Kipus* quiere ser una respuesta concreta a la integración de nuestra conciencia latinoamericana, por ello destaca y profundiza en las nuevas valoraciones y discusiones que suscita la literatura ecuatoriana, andina y latinoamericana más los estudios culturales. La revista destina varias secciones a legados, crítica, comentarios y reseñas de libros. Se publica en forma bianual.

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales está incluida en los siguientes índices: CLASE, Dialnet, Dimensions, DOAJ, EBSCO, ERIH PLUS, el Catálogo 2.0 de Latindex y LatinREV. Desde mayo de 2014, es miembro fundador de LATINOAMERICANA, Asociación de Revistas Académicas de Humanidades. Para la selección de ensayos se utiliza un arbitraje bajo el sistema de doble ciego (*peer review*).

Los artículos contenidos en *Kipus* son de exclusiva responsabilidad de sus autoras y autores; no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista. Se autoriza la reproducción total o parcial de los mismos siempre que se cite como fuente a *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*.

Kipus, versión digital, se puede consultar en el repositorio institucional:

<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>

Enlace de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>

CDD 860. 5 / CDU 8 / LC: PQ 7081

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales
Quito, UASB-Ecuador, 1993

vol.: 21 cm
Jul.-dic. 1993

Semestral: enero y julio

ISSN: 1390-0102 e-ISSN: 2600-5751

1. Literatura
2. Literatura-Latinoamericana I. Área de Letras, Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Toledo N22-80, Quito, Ecuador
Código postal: 170525. Teléfonos: (593 2)
3228085, 322 8088. Fax: (593 2) 322 8426
www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec



CORPORACIÓN
EDITORIA NACIONAL

Toledo N22-80, edif. Manuela Sáenz, 2.º piso,
Quito, Ecuador. Código postal: 170525
Teléfono: (593 2) 400 8300, ext. 2220
www.cenlibrosecuador.org

KÍPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DOSSIER

LITERATURA BRASILEÑA Y LATINOAMERICANA Cruce de lecturas

Presentación	7
SANTIAGO TORAL REYES	9
¿Qué lugar ocupa hoy la literatura brasileña en América Latina?	
MARISELA COLÍN RODEA	19
Identidad social afrodescendiente en el siglo XXI	
IVANA TEIXEIRA FIGUEIREDO GUND	43
Literatura en contextos pandémicos: caras de la muerte, deseos de vida	
MARCOS RAMOS	65
Estética prospectiva, trágico colonial e imaginación política: aproximaciones iniciales entre <i>Um defeito de cor</i> , de Ana Maria Gonçalves, y <i>Changó, el gran putas</i> , de Manuel Zapata Olivella	
FERNANDO PRIETO ROJAS	87
Ciudad y simulacro: dispositivos satíricos en la crítica de las apariencias sociales en los poemas de Gregório de Matos y Juan del Valle y Caviedes	

LAUTARO PAREDES	109
¿Qué hay de contemporáneo en lo contemporáneo?	
Metaficción y nomadismo en <i>La hora de la estrella</i> , de Clarice Lispector	

IGNACIO SAADE	127
La resemantización del archivo religioso: un nexo entre Clarice Lispector y Silvina Ocampo	

RAFAEL EDUARDO GUTIÉRREZ GIRALDO	137
Caetano Veloso, <i>Verdade Tropical</i> y escritura íntima	

LILIANA GARCÍA DOMÍNGUEZ	151
Centro y periferia, polos intercambiables: la transculturación de lo brasileño en la antropofagia y la bossa nova	

CRÍTICA

ROBERTO MARCOS RAMÍREZ PAREDES	171
Acuñado en “troqueles fantasiosos”: el doblón ecuatoriano de Ahab y el poder de la mitad del mundo en <i>Moby Dick</i>	

COLABORADORES	195
----------------------	-----

KIPUS

REVISTA ANUARIA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

DOSSIER

BRAZILIAN AND LATIN AMERICAN LITERATURE Intersecting Readings

Presentation	7
SANTIAGO TORAL REYES	9
What Place Does Brazilian Literature Hold in Latin America Today?	
MARISELA COLÍN RODEA	19
Afro-descendant Social Identity in the 21st Century	
IVANA TEIXEIRA FIGUEIREDO GUND	43
Literature in Pandemic Contexts: Faces of Death, Desires for Life	
MARCOS RAMOS	65
Prospective Aesthetics, Colonial Tragedy, and Political Imagination: Initial Approaches between <i>Um defeito de cor</i> , by Ana Maria Gonçalves, and <i>Changó, el gran putas</i> , by Manuel Zapata Olivella	
FERNANDO PRIETO ROJAS	87
City and Simulacrum: Satirical Devices in the Critique of Social Appearances in the Poems of Gregório de Matos and Juan del Valle y Caviedes	

LAUTARO PAREDES	109
¿What Is Contemporary About the Contemporary? Metafiction and Nomadism in <i>La hora de la estrella</i> , by Clarice Lispector	

IGNACIO SAADE	127
The Resemantization of the Religious Archive: A Link Between Clarice Lispector and Silvina Ocampo	

RAFAEL EDUARDO GUTIÉRREZ GIRALDO	137
Caetano Veloso, <i>Verdade Tropical</i> and Intimate Writing	

LILIANA GARCÍA DOMÍNGUEZ	151
Center and Periphery, Interchangeable Poles: The Transculturation of the Brazilian in Anthropophagy and Bossa Nova	

CRITIC	
ROBERTO MARCOS RAMÍREZ PAREDES	171
Coined in “Imaginative Molds”: Ahab’s Ecuadorian Doublloon and the Power of the Middle of the World in <i>Moby Dick</i>	

CONTRIBUTORS	195
---------------------	-----

D O S S I E R

LITERATURA BRASILEÑA Y LATINOAMERICANA
Cruce de lecturas

BRAZILIAN AND LATIN AMERICAN LITERATURE
Intersecting Readings

Presentación

LAS RELACIONES LITERARIAS entre Brasil y la Comunidad Andina empiezan un nuevo período tras el inicio, en 2022, del Programa Leitorados Guimarães Rosa, del Instituto Guimarães Rosa de la Embajada de Brasil en Quito, programa que mantiene la Cátedra Brasil-Comunidad Andina, que tiene su sede en la Universidad Andina Simón Bolívar. Desde la fecha mencionada, se han ofrecido cursos de literatura y cultura brasileña, ampliando los proyectos ya existentes en la institución dedicados a los vínculos con Ecuador. Ha sido una grata oportunidad poder compartir textos literarios y no literarios con participantes de distintas nacionalidades. Hasta la presente fecha, escritores, profesores universitarios y estudiantes de pregrado y posgrado de Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador y México han asistido a dichas actividades.

Entre los resultados de estas actividades de vinculación, se armaron dos exposiciones en el Centro de Información y Biblioteca de la UASB-E: “Voces de un Brasil indígena” (2023) y “Mujeres de Brasil: voces, saberes y creación” (2025). Como un producto más de los cursos avanzados de cultura brasileña, preparamos, con el apoyo del Área de Letras y Estudios Culturales, el presente *dossier*, que cuenta con textos de invitados e investigadores que han colaborado en el fortalecimiento de este proceso de acercamiento académico-cultural.

Se inaugura el *dossier* con Santiago Toral, quien nos invita a reflexionar acerca del lugar de la literatura brasileña en el mercado editorial latinoamericano, en “¿Qué lugar ocupa hoy la literatura brasileña en América Latina?”. Posteriormente, dos ensayos comparan tres autores. La profesora Marisela, compara la construcción de la identidad afrodescendiente en tres escritores latinoamericanos: Yuliana Ortiz (Ecuador), Jumko Ogatta Aguilar (México) y Jeferson Tenório (Brasil). Ivana Gund encuentra en las representaciones de la pandemia un hilo conductor entre tres obras: *La Tierra en pandemia* (2020),

del brasileño Aleilton Fonseca; *Mugre Rosa* (2022), de la uruguaya Fernanda Trías; y *El amor en los tiempos del cólera* (1985), de Gabriel García Márquez”.

Enseguida, “Estética Prospectiva, trágico colonial e imaginación política: Aproximaciones iniciales entre *Um defeito de cor*,¹ de Ana Maria Gonçalves, y *Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella”, del profesor Marcos Ramos, examina dos novelas históricas de gran repercusión para la afrodescendencia en Latinoamérica, mientras que Fernando Prieto explora la poesía colonial atribuida a Gregorio de Matos y a Juan del Valle y Caviedes.

Luego, se encuentran dos estudios basados en una de las escritoras brasileñas más leídas en el mundo: Clarice Lispector. Lautaro Paredes analiza los vínculos entre la autora y la tradición literaria en lengua hispana, en “¿Qué hay de contemporáneo en lo contemporáneo? Metaficción y nomadismo en *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector”. Ignacio Saade colabora con una lectura comparativa con algunos cuentos de Silvina Ocampo en “La resemantización del archivo religioso: un nexo entre Clarice Lispector y Silvina Ocampo”.

Finalizamos el *dossier* con dos reflexiones ancladas en la música popular brasileña. Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo analiza el libro autobiográfico de Caetano Veloso en “Caetano Veloso, *Verdade Tropical* y escritura íntima”, y Liliana García describe procesos de transculturación de la Bossa Nova en “Centro y periferia, polos intercambiables: la transculturación de lo brasileño en la Antropofagia y la Bossa Nova”.

Gracias a Natássia D’Agostin Alano por establecer la conexión con los estudiantes de la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Tres de Febrero, de Argentina. También a los profesores Fernando Balseca Franco, director del Área de Letras y Estudios Culturales; Michel Levi Coral, director de la Cátedra Brasil de la UASB-E; y a Raúl Serrano Sánchez, editor de *Kípus*, por el apoyo institucional, ahora plasmado en esta publicación.

Antônio Fernandes Góes Neto,
Centro Universitario de Investigaciones en Innovación, Reforma y Cambio
Educativo (CEUNIR-FEUSP)
Coordinador del *dossier*

1 Novela histórica galardonada con el Premio Casa de las Américas, en 2007.

¿Qué lugar ocupa hoy la literatura brasileña en América Latina?

*What Place Does Brazilian Literature
Hold in Latin America Today?*

SANTIAGO TORAL REYES

Universidad Casa Grande
Guayaquil, Ecuador
storal@casagrande.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-6531-1198>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.1>

Fecha de recepción: 7 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 25 de marzo de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El artículo tiene como propósito reflexionar sobre la posición de la literatura brasileña contemporánea en el panorama latinoamericano actual. A partir de la noción de la *república mundial de las letras* de Pascale Casanova, se pretende arrojar luz sobre las razones por las que la literatura brasileña tiene poca presencia dentro de la escena literaria latinoamericana. Pese a que las letras brasileñas contemporáneas han llamado la atención por una serie de acontecimientos sociopolíticos colaterales, como la Copa del Mundo en el 2014, el apoyo a la traducción de la Biblioteca Nacional o el hecho de que Brasil fuera el país invitado a la Feria Internacional de Frankfurt en 2013, todavía la literatura brasileña no se percibe como parte del conjunto latinoamericano, lo que no ha permitido un intercambio activo entre Brasil y los países de América Latina de habla hispana.

PALABRAS CLAVE: literatura brasileña, Latinoamérica, Brasil, cultura brasileña, edición.

ABSTRACT

This article aims to reflect on the position of contemporary Brazilian literature within the current Latin American literary landscape. Drawing on Pascale Casanova's concept of the "world republic of letters", it seeks to shed light on the reasons behind the limited presence of Brazilian literature in the broader Latin American literary scene. Although contemporary Brazilian literature has gained some attention due to various sociopolitical events—such as the 2014 World Cup, translation support from the National Library of Brazil, or Brazil's role as guest country at the 2013 Frankfurt International Book Fair—it is still not widely perceived as part of the Latin American literary whole. This has hindered active exchange between Brazil and Spanish-speaking Latin American countries.

KEYWORDS: Brazilian literature, Latin America, Brazil, Brazilian culture, publishing.

DENTRO DE LA oferta de literatura que circula en Latinoamérica, la brasileña no es exactamente la más leída entre los países de la región. Los autores brasileños contemporáneos todavía son prácticamente desconocidos, tanto por los lectores como por los periodistas, críticos o académicos especializados de América Latina de habla española. Cuando se piensa en Brasil y en su literatura, la imagen que se asocia es la de un país exótico, de carnaval, del *jogo bonito* en el fútbol, de violencia urbana, en parte porque los medios de comunicación se han encargado de exportar esos imaginarios. También es cierto que, desde lo propiamente literario, la obra de Jorge Amado —con sus paisajes y personajes pintorescos de Bahía— se ha convertido en un distintivo colorido de lo que se piensa de Brasil hasta el día de hoy, al ser uno de los autores más traducidos de la ficción brasileña (Rissardo 2015, 102).

Sin embargo, ese escenario ha ido cambiando poco a poco por medio de dos iniciativas consideradas clave dentro del proceso de circulación

de la literatura brasileña en el exterior. La primera, el convenio Brazilian Publishers, firmado entre la Cámara Brasileña del Libro y la Agencia de Exportación de Brasil (Apex-Brasil), en 2008, que tenía como objetivo la promoción y difusión de la producción editorial brasileña en el exterior. La segunda, el retorno del Programa de Apoyo a la Traducción y a la Publicación de Autores Brasileños, en 2011, desarrollado por la Fundación de la Biblioteca Nacional (FBN), que había sido creado en 1991 y que veinte años después decidió invertir 12 millones de reales en traducciones de obras de literatura brasileña hasta el 2020.

Hacia el final de 2012, la Apex Brasil realizó una investigación para conocer la percepción de la imagen del país en dieciséis naciones consideradas estratégicas. Los resultados obtenidos arrojaron que a Brasil aún se lo relacionaba con la imagen de productor agrícola, poco reconocido como proveedor de bienes de alto valor agregado. Fue necesario plantear una estrategia que mostrara otra cara del país y fue así que se creó Brasil Beyond, una marca que sintetizaba la idea de una nación diversa, lo que incluía también al campo de las artes.

Con esta marca, se pudieron aprovechar eventos en los que Brasil fue el país homenajeado como en la Feria del Libro de Frankfurt (2013), la Feria Internacional del Libro de Boloña (2014) y el Salón del Libro de París (2015). La presencia en estos espacios fue clave para evidenciar la diversidad cultural y literaria de Brasil, sobre todo por la fuerte exposición mediática que comprenden estos encuentros en un escenario de gran repercusión internacional para escritores, traductores, agentes literarios (Villarino Pardo 2013, 1).

También vale destacar la edición especial que realizó la revista literaria británica *Granta* en 2012, titulada “Os melhores jovens escritores brasileiros”, que eligió a veinte escritores como Cristhiano Aguiar, Daniel Galera, Carol Bensimon, Tatiana Salem Levy, entre otros. Esta publicación supuso un interés real por la literatura producida en Brasil y permitió visibilizar el trabajo de jóvenes autores en el extranjero. Asimismo, podría destacarse el auge colateral de la Copa del Mundo en 2014 y los Juegos Olímpicos en 2016, en los que nuevamente Brasil pudo mostrar otro rostro más allá de los estereotipos con los que se ha asociado al país. La búsqueda era posicionar a Brasil como un proveedor autónomo de cultura, y ya específicamente desde el campo de la literatura, como un país legitimado dentro del mapa geocultural mundial.

Pese a los esfuerzos que se han venido realizando, para Magri (2017, 242) no existe todavía una política real de inserción de los autores brasileños en el escenario latinoamericano, señalando que con excepción de Argentina, son vistos como un mercado pequeño en comparación a Francia, Alemania o Estados Unidos. Como ejemplo, señala que de las 768 traducciones apoyadas por la Biblioteca Nacional, apenas 102 fueron para países de América Latina en el período de 1991 a 2014, y de las 550 apoyadas entre 2011 y 2015, 77 fueron países latinoamericanos.

Invertir en la traducción de obras es fundamental para la ampliación del público extranjero. No obstante, aunque el portugués se ubique entre las seis lenguas más habladas del mundo, todavía está lejos de ser reconocida como una “lengua literaria” (Rissardo 2015, 3-4). La mayor dificultad pueden ser las pugnas de poder entre literaturas dominantes y dominadas, marcadas por una jerarquía de lenguas, como sostiene Casanova (2001): “En razón del prestigio de los textos escritos en determinadas lenguas, hay en el universo literario lenguas consideradas más literarias que otras y que supuestamente encarnan la propia literatura” (32). Así, la legitimidad literaria vendría dada por unas lenguas con mayor patrimonio lingüístico-literario (como Casanova considera al inglés y al francés), que se evidenciaría en una serie de procesos concretos como traducciones y ediciones que amplían la circulación de los textos literarios. En el caso específico del sistema mundial de la traducciones, según Johan Heilbron (2010, 2), el inglés ocupa una posición hipercéntrica con cerca del 50% de las traducciones de libros realizadas a partir de esa lengua, seguido del alemán y del francés en una posición central, con aproximadamente el 10% de las traducciones hechas a nivel mundial. Ocho lenguas ocuparían la posición semiperiférica entre el 1 y el 3% de las traducciones, ubicándose entre ellas el español y el italiano. Las otras lenguas, el portugués incluido, ocuparían una posición periférica con menos del 1% de las traducciones en el mercado mundial.

El sistema literario mundial se percibe así como una constante negociación entre un centro legitimador —que Casanova señala que es París— y las naciones periféricas que buscan reconocimiento. Sin embargo, a día de hoy, esta centralidad parisina se ha desplazado hacia otras ciudades como Londres, Nueva York, Roma, Barcelona y Frankfurt, que compiten por una hegemonía literaria.

En este escenario, para los escritores de naciones alejadas de estos centros, el reto radica en la lucha por la legitimidad, primero, dentro de

sus propios países, para, luego, entrar en el campo literario transnacional. Casanova (2001) señala que los premios, las traducciones y la acogida de críticos influyentes son fundamentales para que una obra adquiera prestigio globalmente. Magri (2017, 242), en el caso brasileño, sostiene que los premios literarios nacionales tienen poco prestigio en el exterior y, por tanto, no logran movilizar a la literatura brasileña en el campo internacional, como sí lo podría hacer un Booker, un Pulitzer o un Goncourt.

El mayor interés por la traducción de literatura brasileña en América Latina ha venido, como demuestra Sorá (2003), de Argentina y México, principalmente a través de editoriales medianas o pequeñas. Se publican autores considerados clásicos como Machado de Assis (que fue publicado rápidamente en Argentina luego de su primera edición en Brasil y Portugal), Lima Barreto, Mário De Andrade, Graciliano Ramos. Es importante recordar el proyecto editorial emprendido en los años 70 por la Biblioteca Ayacucho, liderado por Ángel Rama, cuyo objetivo era la publicación de obras literarias relevantes latinoamericanas, en las que se incluyeron clásicos de la literatura brasileña como *Casa grande y Senzala*, de Gilberto Freyre; *Memorias de un sargento de milicias*, de Manuel Antonio de Almeida; *Dos novelas (Recuerdos del escribiente Isaías Caminha y El triste fin de Policarpo Quaresma)*, de Lima Barreto; *Quincas Borba*, de Machado de Assis, entre otros. Quizá haya sido el contacto activo que tuvo Rama con intelectuales brasileños como Antonio Candido, Darcy Ribeiro, Berta Gleizer Ribeiro e Gilda de Mello e Souza, los que propiciaron la inclusión de obras de Brasil dentro de ese proyecto latinoamericano. Durante el siglo XX, muchas de las publicaciones de obras brasileñas con sus debidas traducciones se sustentaron sobre todo por el apoyo diplomático, y no por las lógicas del mercado editorial (Magri 2016, 168). Por tanto, las publicaciones de literatura brasileña tenían un flujo periódico pero eran más motivadas por intereses intelectuales. Por el lado del público lector, la literatura brasileña todavía seguía sin ganar espacio.

Siguiendo esta misma línea, Magri (2024, 7) destaca la diferencia entre circulación e inserción. En el primer caso, se refiere al acto de colocar los libros a disposición de los lectores, mientras que en el segundo tiene que ver con el hecho de generar discusiones, lecturas autónomas por parte del público común o lecturas que hacen parte del programa de materias en cursos universitarios, bibliotecas públicas o escolares. Como ya han demostrado Sorá (2003), Magri (2024), entre otros, la literatura

brasileña en América Latina ha circulado a través de publicaciones en editoriales de diversos tamaños, pero la tarea pendiente sigue siendo la inserción. En 1990, la ensayista Susan Sontag, quien llegó a conocer la obra de Machado de Assis gracias a la escritora Nélida Piñón, dedicó un largo artículo en *The New Yorker*, en el que destacaba el impacto que el autor brasileño había generado en ella y su importancia para la literatura latinoamericana. Luego, en el prefacio para la edición traducida al inglés de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Sontag resaltaba la ausencia de Machado de Assis dentro de la literatura mundial, pero, sobre todo, su ausencia en la propia Latinoamérica, afirmando que pese al tamaño de Brasil siempre ha sido un país colocado al margen (Sontag 2005, 42). En el ensayo “El mundo como la India” señalaba que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* y *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, junto a *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, eran tres de las mejores novelas escritas al final del siglo XIX y que serían mundialmente conocidas si hubieran sido escritas en alemán, francés, ruso o inglés (2003). A pesar de eso, para Sontag el mayor problema no sería tanto la lengua de escritura sino que los libros no han sido lo suficientemente comentados, volviendo así nuevamente a lo que señalaba Magri como el problema de la inserción.

También es importante destacar que a partir de los años 90 los intercambios literarios en América Latina comenzaron a ser mediados por Frankfurt y otros centros culturales como España (Magri 2016). Siguiendo el pensamiento de Casanova (2003), en el sistema literario de habla hispana, Madrid y Barcelona se convirtieron en las capitales literarias que a través de sus emporios editoriales empezaron a legitimar la circulación e inserción, de determinados autores en toda Latinoamérica. Empezó así lo que Ludmer (2020) denomina el “territorio de la lengua” que plantea una suerte de unidad en términos culturales, económicos, políticos entre el territorio español y América Latina a través de la lengua española. En una especie de recolonización, en la que ahora “se vende y se compra lengua en forma de radios, diarios, editoriales, *call centers*, libros” (28), la literatura brasileña tiene menos espacio para una inserción. Magri señala que se lee más desde Brasil a los autores de Hispanoamérica que lo que leen los hispanoamericanos a los brasileños. Una excepción podría ser Clarice Lispector, quien a partir del siglo XXI ha empezado a ser centro de discusiones en mesas literarias o clubes de lectura y sí se encuentra plenamente insertada, por ejemplo, en el mercado de España (Magri 2024, 7).

En el ámbito educativo, tanto de nivel medio como de educación superior, también se observa la ausencia de la literatura brasileña. En los programas de literatura latinoamericana no suele incluirse el estudio de obras y autores brasileños, salvo algunas excepciones como Jorge Amado, Rubem Fonseca o Clarice Lispector. Tampoco suelen utilizarse obras como objeto de estudio para investigaciones académicas destinada a la elaboración de artículos, conferencias o tesis, y, cuando se producen, suelen ser trabajos producidos por brasileños que viven en el exterior (Rissardo 2015) o investigadores que tienen alguna afinidad con Brasil y que trabajan en departamentos especializados en estudios brasileños como en el caso de la Universidad de Buenos Aires.

Si por un lado la literatura brasileña no ha logrado la inserción en los países latinoamericanos, por el lado de Brasil también ha existido poco interés por esta región, prefiriendo mirar hacia Estados Unidos o Europa. Magri (2016) recuerda que en el prefacio al libro de Darcy Ribeiro, *A América Latina existe?* (2010), el escritor Eric Nepomuceno dice: “Puede parecer obvio, pero conviene recordar que los brasileños suelen referirse a nuestros vecinos dejando claro que ellos son ellos y que nosotros, nacidos en Brasil, pertenecemos a otra estirpe” (Ribeiro 2010, 19; traducción propia). También el escritor Joca Reiners Terron, que está a cargo de la colección *Outra Língua*, dedicada a la publicación de autores hispanoamericanos, afirmó para el diario *O Globo*: “Brasil sufre de la ilusión de la autosuficiencia. Está enfocado hacia el Norte y olvida lo que está a su alrededor [...]. Eso solo aumenta el desconocimiento casi místico que la América española tiene sobre nosotros” (2013; traducción propia). En su paso por la Feria del Libro de Guadalajara de 2015, en la que Brasil fue el país homenajeado, el escritor Antonio Prata manifestó que Brasil está empezando a cambiar esa mirada sobre América Latina: “Estar aquí es el inicio de ese cambio. Somos muy parecidos, pero vamos a París antes de visitar Ciudad de México” (Diario *El País Brasil* 2015; traducción propia).

La integración entre América Latina de habla española con Brasil empieza poco a poco una nueva dinámica de diálogo. Como recuerda Rissardo (2018, 10), la investigadora chilena Ana Pizarro afirma que Brasil y la América hispánica han comenzado a desarrollar un reconocimiento mutuo, aunque lento, subrayando la importancia de los estudios de fronteras culturales como un campo abierto y necesario para el desarrollo de los estudios latinoamericanos. Como parte de esos diálogos, vale destacar la

creación del Instituto Guimarães Rosa, en 2022, cuyo objetivo es difundir la cultura, la literatura y la lengua de Brasil en el exterior. De igual manera, el interés por la publicación en Brasil de autores hispanoamericanos, así como por el estudio de sus obras en el ámbito académico, demuestra el acercamiento que Brasil busca para generar un intercambio y que también encuentra eco de los países latinos de habla española.

REFLEXIONES FINALES

La circulación en la República Mundial de las Letras que plantea Casanova no es equilibrada, ni sus regiones ni capitales literarias corresponden a los mapas físicos convencionales. Se trata de espacios de poder en los que los autores luchan por una legitimación, aunque con armas desiguales. En este sentido, la literatura brasileña tiene circulación en América Latina de habla hispana, pero aún no ha conseguido insertarse dentro de los programas curriculares académicos o como objeto de investigación para la elaboración de artículos o tesis. Vale destacar la labor realizada por editoriales pequeñas y medianas de países como Argentina, México, Chile o Colombia, que gracias a los fondos de la Biblioteca Nacional han podido publicar autores contemporáneos brasileños más allá de los textos de autores considerados clásicos que son los que más se asocian a Brasil. Estas publicaciones ayudan a mostrar una multiplicidad de voces, temáticas y narrativas, desmontando los estereotipos que se pueden tener sobre Brasil en los países latinoamericanos de habla española. Para Magri (2017, 242) hace falta además una política seria de inserción de los autores en el escenario hispanoamericano, cuyo mercado (con excepción de Argentina) siempre se lo ha visto insignificante en comparación al de Francia, Alemania o Estados Unidos.

La traducción a una gran lengua literaria no se trata de un simple paso de una lengua a la otra, sino de un proceso de literarización (Casanova 2001), es decir, implica el reconocimiento de un autor dentro del mercado literario mundial. Aunque el español no es una lengua dominante (Heillbron 2010), la traducción de las obras brasileñas implica una acogida interesante en Hispanoamérica que debe ser acompañada por unas estrategias claras de distribución. Los simposios que se organizan desde México y Argentina especialmente pueden contribuir a esa inserción, aunque de-

berían extenderse a más países latinoamericanos, acompañados de estudios críticos e investigaciones que, como sugieren Santana Siqueira y Andrade dos Santos (2020, 13), podrían abordar la influencia que pudieron tener los autores brasileños sobre otras culturas y/o tradiciones literarias. ♣

Lista de referencias

- Casanova, Pascale. 2001. *República mundial de las letras*. Traducido por Jaime Zulaika. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Heilbron, Johan. 2010. “Structure and dynamics of the World System of Translation”. UNESCO. https://ddd.uab.cat/pub/1611/1611_a2015n9/1611_a2015n9a4/Heilbron.pdf.
- Magri, Ieda. 2014. “Existe literatura brasileira fora do Brasil?”. En *Miradas a la narrativa contemporánea latinoamericana*, 37-45. San José: Jalla Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. <http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/func-startdown/22/>.
- . 2016. “Não trabalhamos com mortos”. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, 63: 157-75. <https://www.redalyc.org/pdf/640/64047937007.pdf>.
- . 2017. “‘Sair do Brasil’: literatura brasileira contemporânea e América Latina”. En *Conversas sobre literatura em tempos de crise*, 232-48. Río de Janeiro: Edições Makunaima.
- . 2019. “O Brasil na América Latina: diante de uma ideia de literatura mundial”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 56: 1-14. <https://doi.org/10.1590/2316-40185621>.
- . 2024. “Circulação da literatura brasileira na Espanha”. *Estud. lit. bras. contemp.*, 71, e7107: 1-19.
- Moraes, Camila. 2015. “Feira do Livro de Guadalajara, o cupido que quer flechar o Brasil”. *El País*. 12 de mayo de 2015. https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/05/cultura/1449326685_896672.html.
- Ribeiro, Darcy. 2010. *A América Latina existe?* Brasília / Río de Janeiro: UnB-Rio de Janeiro / Fundação Darcy Ribeiro.
- Rissardo, Agnes. 2018. “O papel das universidades francesas na internacionalização da literatura brasileira”. En *Literatura e crítica contemporânea na América Latina*, 9-24 Río de Janeiro: Associação Brasileira de Literatura Comparada ABRALIC.
- . 2015. “Literatura brasileira, cidadã do mundo”. En *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea: ensaios e entrevistas*, organizado por Dau Bastos, Anelia Pietrani, Godofredo de Oliveira Nato y Maria Lucia Guimarães de Faria, 101-18. Río de Janeiro: EdUERj.
- . 2015. *O enigma da literatura brasileira contemporânea na França: recepção, visibilidade e legitimação*. XIV Congresso Internacional Fluxos e co-

- rrentes: Trânsitos e traduções literárias. https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455906791.pdf.
- Santana, Siqueira, y Vivaldo Andrade dos Santos. 2020. "A literatura brasileira no exterior". *Gláuks: Revista de Letras e Artes* 20 (2) (julio-diciembre): 10-6.
- Schöllhammer, Karl Erik. 2016. "La literatura brasileña contemporánea y su crítica". *Cuadernos de Literatura* 20 (40): 204-14. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.lbcc>.
- Sontag, Susan. 1990. "Afterlives: The case of Machado de Assis". *The New Yorker* (mayo): 102. <https://www.newyorker.com/magazine/1990/05/07/afterlives-the-case-of-machado-de-assis>.
- . 2003. "El mundo como la India". *Letras Libres*. Traducido por Aurelio Major. <https://letraslibres.com/revista-espana/el-mundo-como-la-india/>.
- . 2005. *Questão de ênfase*. Río de Janeiro: Companhia das letras.
- Sorá, Gustavo. 2003. *Traducir el Brasil: una antropología de la circulación internacional de ideas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Torres, Bolívar. 2013. "Coleção 'Otra Língua' lança novo olhar sobre a literatura hispano-americana". *O Globo*. I. <https://oglobo.globo.com/cultura/colecao-otra-lingua-lanca-novo-olhar-sobre-literatura-hispano-americana-8481314#i-xzz3tkKOWI7p>.
- Villarino Pardo, M. Carmen. 2013. *Exportar literatura brasileira?* https://www.academia.edu/4143446/Exportar_a_literatura_brasileira.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

Identidad social afrodescendiente en el siglo XXI

Afro-descendant Social Identity in the 21st Century

MARISELA COLÍN RODEA

Escuela Nacional de Lenguas, Lingüística y Traducción,
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México
marisela.colin@enallt.unam.mx
<https://orcid.org/0000-0002-1955-464X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.2>

Fecha de recepción: 6 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 20 de marzo de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El objetivo de este trabajo fue identificar y comparar los rasgos conceptuales del término identidad social afrodescendiente en tres autores contemporáneos, el escritor brasileño Jeferson Tenório, la escritora mexicana afrojaponesa chicana pocha Jumko Ogatta Aguilar y la poeta esmeraldeña ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano. Para lograr tal propósito, se constituyó un corpus integrado por fragmentos literarios de la obra de cada uno de estos autores en los que se describe el proceso de concienciación o de comprensión de la identidad por parte del autor o autora y/o de su personaje. El marco teórico-metodológico del estudio es de base etnográfica y se planteó como un ejercicio de análisis comparado, el cual permite un acercamiento a las formas de nombrar, de buscar o de exigir el reconocimiento identitario en el siglo XXI. Se parte del supuesto de que las identidades sociales afrodescendientes se construyen a partir de rasgos propios del siglo XXI, tales como la *transmigración*, la *superdiversidad*, la *racialización*, el *empoderamiento* y la *mirada del Otro*; no obstante, señalamos que en el Sur global, los procesos históricos de colonización, de esclavitud y descolonización son el resultado de luchas sociales, de movimientos intelectuales de denuncia y de nuevas narraciones de resistencia que muestran los diferentes tipos de violencia, física y simbólica.

PALABRAS CLAVE: identidad social afrodescendiente, base etnográfica, análisis comparado, transmigración, superdiversidad, racialización.

ABSTRACT

The aim of this paper is to identify and compare the conceptual features of the term *afro-descendant social identity* in the works of three contemporary authors: Brazilian writer Jeferson Tenório, Mexican Afro-Japanese Chicana pocha writer Jumko Ogatta Aguilar, and Ecuadorian poet from Esmeraldas, Yuliana Ortiz Ruano. To achieve this, a corpus was formed using literary excerpts from each author's work in which the process of awareness or understanding of identity is described, either by the author or through their characters. The theoretical-methodological framework of the study is ethnographic in nature and was approached as a comparative analysis exercise. This allows for an exploration of the ways in which identity is named, sought, or demanded in the 21st century. The paper assumes that afro-descendant social identities are constructed based on characteristics unique to the 21st century, such as transmigration, superdiversity, racialization, empowerment, and the gaze of the Other. However, it also emphasizes that in the Global South, historical processes of colonization, slavery, and decolonization are the result of social struggles, intellectual movements of resistance, and new narratives of defiance that expose various forms of violence—both physical and symbolic.

KEYWORDS: Afro-descendant social identity, ethnographic basis, comparative analysis, transmigration, superdiversity, racialization.

“CONOCIDA POR TENER la piel más oscura del mundo, Nyakim Gatwech transforma el racismo en empoderamiento”, el título del artículo de Fernández (2024) refiere tres características de la identidad de Gatwech: 1. tener la piel más oscura del mundo; 2. adoptar una actitud de

empoderamiento; y 3. ser defensora de la diversidad étnica. Si bien, tener la piel más oscura del mundo fue para la modelo de Minnesota un motivo de discriminación y de racismo en su adolescencia y, posteriormente, de rechazo en el mundo del modelaje, ella logró convertir todo esto en reconocimiento al iniciar su carrera en Instagram, en donde compartió su trayectoria y mensajes de empoderamiento, recibiendo de sus seguidores el nombre de “reina de la oscuridad”.

Ahora bien, cuando los antropólogos escuchan que alguien quiere estudiar la identidad de un grupo, ellos afirman que se trata de un constructo difícil de asir y de reconocer, por lo cual recomiendan trabajar categorías observables como la de las actitudes, las representaciones sociales, las creencias, entre otras. En el caso de Gatwech, las características físicas, psicológicas y su acción social son los elementos que permiten identificar a la modelo. De allí que para reconocer ese conjunto de características en una persona y decir quién es, la segunda acepción de la palabra “identidad” en el *Diccionario de Español de México* (DEM) resulta operativa: “El conjunto de características que permite saber o reconocer quién es una persona o qué es alguna cosa distinguiéndola de otras” (2024).

Hace algunos años, Norton (1997) definió la identidad social de la siguiente manera: “Identidade social se refere à relação entre o indivíduo e o mundo social mais amplo, que é mediada através de instituições tais como famílias, escolas locais de trabalho, serviços sociais e tribunais” (420). En 2015, Blommaert y Varis observaron que los aspectos *On line* y *Off line* de la superdiversidad con formas de patrones de comportamiento sugerían una creciente preferencia por identidades “pequeñas” —identidades basadas en patrones y detalles de comportamiento cuidadosamente dosificados— y grupos “ligeros” —grupos no unidos por la gran cantidad de antecedentes, espacios compartidos y supuestos culturales imaginados estudiados desde vocabulario descriptivo— “suficiencia”, “microhegemonías” (capítulo 1), identidades como “acento” (capítulo 2), “proyectos de vida” y “comunidades ligeras” (capítulo 4), capaz de captar estos fenómenos y hacer justicia a su importancia como procesos identitarios dignos de un examen independiente, pero considerados como operando en conjunción con —como un grupo de capas por encima de, por así decirlo— identidades “grandes” más conocidas. Wei (2023) hace referencia al fin de la modernidad líquida y al paso al poshumanismo, en el que se da una identidad lúdica y sin compromiso que se mueve del translenguaje a la transposición, que “se (re)inventan

espontáneamente orquestando todos los recursos disponibles y accesibles de su repertorio semiótico en respuesta a los estímulos comunicativos de sus interlocutores” (886), entre ellos la Inteligencia Artificial (AI).

Ser quien deseamos ser parecía anunciar, en el inicio del siglo XXI, la posibilidad de la igualdad, pues las teorías *queer*, las teorías sociolingüísticas de la globalización, la etnografía digital, los estudios críticos de racialización y de empoderamiento, entre muchas otras propuestas, ofrecen marcos teóricos explicativos y potentes para reflexionar sobre la identidad y concientizarse para que el propio sujeto exija un reconocimiento y una afirmación de quién se es. Sin embargo, el nuevo siglo, en sus primeros 25 años, muestra retrocesos en este sentido debido a la presencia de ideologías conservadoras y a miradas fascistas empleadas para explicar la crisis capitalista actual y el fracaso del discurso neoliberal.

En su artículo intitulado “Trump y el fascismo del siglo XXI”, publicado en el periódico mexicano *La Jornada*, Robinson (2016) señaló que el entonces presidente de los Estados Unidos era un empresario de la clase capitalista trasnacional que “representaba la acción del capitalismo global de culpar a la migración como la causa de la crisis actual y constituir la en el ‘chivo expiatorio’ del problema generado por el propio sistema capitalista” (26). Robinson afirmaba, entonces, que veía “una época de transformaciones en los Estados Unidos de América y en todo el mundo” (26) y señalaba: “Temo que estamos al borde del infierno. Seguramente habrá masivos estallidos sociales, pero también una escalada espeluznante de represión estatal y privada” (26). Pues bien, para este sociólogo: “el fascismo del siglo XXI es una respuesta a la grave y cada vez mayor crisis del capitalismo global” (26), y esto explica el giro hacia la derecha neofascista en el oeste y este de Europa, al igual que en América Latina y en África. Ocho años después es posible valorar esta previsión.

En primer lugar, se corrobora el resurgimiento de la ultraderecha en varios continentes, en Europa y en América Latina. Presenciamos la reelección de Donald Trump como presidente de Estados Unidos, de 2025 a 2029, su política antiinmigrante y de reorganización mundial y remanufacturación de Estados Unidos; en segundo lugar, se observan las guerras como mecanismos de activación económica y de redistribución del poder geopolítico: la guerra de Rusia y Ucrania, la de Israel y Palestina; en tercer lugar, el “neoracismo”, que se hizo visible en 2020 con el caso del asesinato del ciudadano afrodescendiente George Floyd en Estados Unidos.

Ahora bien, es importante ver con atención los factores que promueven el cambio en el Norte y en el Sur Global, pues, aun cuando en ambas regiones se participa del fenómeno de la globalización, las historias sociales que anteceden determinan el tipo de racismo, de discriminación local y sus manifestaciones de desigualdad.

En 2012, en el Norte global, Blommaert y Rampton se referían a la necesidad de construir nuevos marcos conceptuales para entender y pensar el efecto de los cambios tecnológicos en las dinámicas sociales del siglo XXI. Estos sociolingüistas observaban la dinamicidad de los cambios provocados por el ritmo de la tecnología misma y la transmigración hacia el norte y hacia el este. En ese momento retomaron los conceptos de *transmigración*, *de superdiversidad* y *de repertorios* para estudiar los cambios. El concepto más productivo fue el de *superdiversidad*, que se refirió a la naturaleza multidimensional de los procesos de diversificación, al condicionamiento de la estratificación y su papel en los patrones sociales en Gran Bretaña. Desde su surgimiento, Vertovec (2007) desarrolló líneas de investigación, y el término se constituyó en un enfoque de investigación con respecto a los procesos y manifestaciones de la migración contemporánea.

Diez años después, Vertovec (2018, 42) explicó las condiciones multidimensionales y los procesos que afectan a los inmigrantes, dimensiones en las que se expresan las identidades o se representan, siendo estas: *el estatus legal* (derechos), *el capital humano migrante* (experiencia educativa), *el acceso al empleo, la localidad* (condiciones materiales y minorías étnicas e inmigrantes presentes), *el transnacionalismo* (como la vida del migrante es vivida con relación a los lugares y a las personas en otros lugares) y *la respuesta de las autoridades* (servicios y actitudes de residentes locales). Así, en 2022, el autor afirmó que entre los factores que constituyen la *superdiversidad* están el país de origen (etnicidad, lenguas, tradición religiosa, identidades regionales y locales, los valores culturales y las prácticas) y el canal de migración (los flujos y las redes sociales).

Mientras que en el Sur global, especialmente en América Latina, repensar la identidad social afrodescendiente ha implicado históricamente la denuncia de la violencia física y simbólica sufrida por la población afrodescendiente e indígena, su maltrato, exclusión y marginalización; la búsqueda de reconocimiento social y de su papel histórico; la toma de consciencia de ser negro y la manera de resignificar esta subjetividad. Ha sido la denuncia de la violencia e injusticia que continúa excluyendo y criminalizando a la población afrodescendiente; ha sido el camino de una larga lucha. De esta

manera, las propuestas de intelectuales y las políticas buscan la recuperación de las historias de los ancestros y la de su memoria mediante la reconstrucción del mito, de la religiosidad y de los elementos culturales aún vivos. Se trata de una acción política que intenta contar la historia de otra manera para dar a la población negra su reconocimiento en la “construcción económica y cultural de América Latina, para cambiar la mirada sobre ella y otorgar los derechos y las condiciones para que la inclusión social y el cambio de mirada sea un hecho real”, tal como Nestlehner (2024) refiere el caso del episodio de racismo cometido por la socialité Dayane Alcántara.

El estudio se propone identificar y comparar los rasgos conceptuales de identidad social afrodescendiente en tres autores contemporáneos: el escritor brasileño Jeferson Tenório, la escritora mexicana afrojaponesa chicana pocha Jumko Ogatta Aguilar y la poeta esmeraldeña ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano. La propuesta implicó un análisis comparativo bajo los siguientes criterios: a) que los autores escribieran sobre el tema de identidad afrodescendiente; b) cómo abordaran el tema de la identidad a nivel individual o; c) a partir de su personaje y, d) que sus obras se hayan escrito en las últimas décadas.

A fin de orientar el análisis se plantearon las siguientes preguntas: ¿quiénes son estos escritores?, ¿qué rasgos caracterizan su concepto de identidad social afrodescendiente?, ¿ellos aceptan la noción de racismo?

Enseguida se procedió a elegir las obras literarias en las que los autores tratan el tema y asumen una posición respecto a la “afrodescendencia”; se buscaron fuentes biográficas complementarias como entrevistas y ensayos. Se partió del supuesto de que los tres autores representan la configuración de procesos de identidad que nos pueden informar sobre lo que ocurre en el siglo XXI.

Se entiende la etnografía digital según plantean Varis (2014) y Colín (2024, 448-9) como un enfoque en el contexto más amplio de discusiones recientes sobre internet; más específicamente, sobre reflexiones críticas y métodos de “big data” que se han vuelto cada vez más populares, en parte porque los datos en línea se pueden recopilar fácilmente en grandes cantidades. Este enfoque contribuye al estudio de los entornos de la comunicación digital actual y los entornos culturales, tales como sitios de redes sociales, blogs, foros, entornos de juego, sitios web, sitios de citas, wikis, revistas, etcétera. De esta manera, se retoma de la tradición etnográfica “predigital” los siguientes principios: la observación participante (*parti-*

cipant observation); el compromiso (*engagement*); el “acecho” (*lurking*, es decir, “la observación invisible” y las implicaciones éticas relacionadas (*ethical implications*). Las investigaciones recientes y actuales sobre comunicación digital discuten opciones metodológicas al hacer de la investigación etnográfica una metodología flexible; se busca capturar la forma y la naturaleza de las prácticas comunicativas y brindar oportunidades para acceder y examinar los repertorios comunicativos de las personas: complejidades de lo “global”, lo “local” y lo “translocal” y las formas en que las personas hacen que los materiales semióticos circulantes (en el plano global) sean parte de sus propios repertorios comunicativos. Para Varis (2015, 18), los avances en la tecnología hacen que, en esta era, el acceso a datos sea barato, pero complejo crear sentidos de ellos. Veamos a los autores.

Los escritores fueron: Jeferson Tenório, JT, escritor brasileño nacido en Río de Janeiro en 1970. Realizó una investigación doctoral sobre el arquetipo del padre en la sociedad occidental y en la sociedad africana. Jumko Ogata Aguilar, escritora mexicana afrojaponesa chicana o pocha, como ella se define, posee una mirada profunda en relación al racismo mexicano; vivió su infancia dentro del sistema racista de segregación norteamericano, su adolescencia en el sistema asimilacionista mexicano del mestizaje y su educación universitaria conociendo los procesos histórico-sociales de la esclavitud y el racismo en México. Yuliana Ortiz Ruano, escritora afrodescendiente emigrada, apasionada del baile y de la lectura, educada por mujeres. Interesada en las narraciones orales afrodescendientes de su región, Esmeraldas, recrea en su prosa y en su poesía las duras realidades de la población afrodescendiente, esclavizada, empobrecida y olvidada en la frontera ecuatoriana con Colombia.

La formación académica de estos escritores es también variada. En la página de letras de la UFMG se informa que Jeferson Tenório es licenciado en Letras, maestro en Literaturas Luso-africanas por la Universidad Federal de Rio Grande del Sul (UFRGS); en 2013 escribió la tesis de maestría: “Em busca do outro pé e outros nilismos na obra de Mia Couto”; obtuvo su doctorado en Teoría de la Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Rio Grande del Sur (PUC-RS) con la tesis “A autópsia de um imaginário em ruínas: a memória nas narrativas de regresso em 4 autores portugueses”, la cual aborda cuestiones centrales sobre el colonialismo, poscolonialismo, identidad y diáspora africana en la posmodernidad, y trae, además, una problematización y desmitificación del continente africano como un lugar de regreso en busca de las raíces (Silva 2021).

Jumko Ogata, JOA, es licenciada en Estudios Latinoamericanos. Su trabajo de tesis se intitula “Bisabuelo: una perspectiva biográfica latinoamericana de las experiencias de migración y concentración de tres hombres japoneses migrantes en México durante el siglo XX”. Esta investigación analiza tres historias de vida japonesas, una migración inicialmente bien recibida en el país como mano de obra fundamental para los proyectos del Estado-nación que se encontraban en construcción en México, y las nociones racistas que gradualmente se generaron y arraigaron en torno a la población de origen asiático y que, durante la Segunda Guerra Mundial, se incrementaron. Trece países latinoamericanos colaboraron con el Gobierno estadounidense, arrestaron a sus residentes de origen japonés y los embarcaron en navíos del ejército estadounidense para que fueran trasladados a campos de concentración en los Estados Unidos, algunos fueron prisioneros en México (Moore 2017).

Yuliana Ortiz, YOR, es una poeta nacida en Esmeraldas en 1992. Licenciada en Literatura con mención en Artes y Escritura. Ha publicado *Canciones desde el fin del mundo* (Madrid, 2021) y *Cuaderno del imposible retorno a Pangea*, que cuenta con tres ediciones: Valparaíso, 2021; Quito, 2021; y Buenos Aires, 2022. Fue seleccionada en el *Translator Choice II* del Festival de Literatura Latinoamericana LATINALE, organizado por el Instituto Cervantes de Berlín. De acuerdo con los críticos, su obra refleja la fuerza de la cultura afrodescendiente, los mecanismos de fuga a través del baile y de situaciones intrafamiliares y externas de violencia y de olvido. Sitúa su novela en la zona de frontera con Colombia en la época de la dolarización de Ecuador, a la que señala como uno de los efectos económicos de las políticas neoliberales más violentos. *Baile de carnaval* es una obra poética impactante. La autora señala que ella quería llenar su novela de lugares incómodos, de olores del cuerpo, presentar a Esmeraldas siempre desde la mirada de una niña de 8 años, niña primero y adolescente después (Aguilar 2022).

La novela *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório, escrita en 2022, es una historia sobre ser y considerarse negro en una sociedad racista. El autor trabaja en la construcción del personaje Henrique, como Tenório define, un estudio sobre el “arquetipo del padre” en los mundos occidental y africano; un padre ausente, un padre en decadencia, roto y en crisis, que no supo jugar con su hijo, pero logró transmitirle lo que creía que valía la pena: los libros y la lectura de la literatura.

Henrique, padre de Pedro, fue asesinado por la policía de la forma más absurda y, ahora, el hijo intenta reconstruir la historia de su padre y de su madre, Henrique y Sandra, ambos negros. Las historias se basan en recuerdos e invenciones inspirados en diversos casos de personas reales o inventadas, según señala Tenório.

La identidad de Henrique será entonces un proceso de realización de un profesor ante sus alumnos basado en la literatura y en la charla sobre la negritud y el racismo en una escuela pública de Porto Alegre. Tenório indica que la educación es uno de los medios para tomar conciencia de la identidad y del pensamiento de los otros.

El papel de la lengua, los gestos y el humor serán signos del “racismo cotidiano”, que provocarán situaciones de relaciones interraciales que son narradas en la novela; y que muestran cómo el racismo se ha establecido como un fenómeno natural en la sociedad de Rio Grande do Sul. Así, los hechos de violencia policial narrados en la novela ayudarán a comprender lo difícil que es vivir en una sociedad racista cuando se es negro. Incluso, las formas de tratamiento cotidianas como “nego, negão” vistas inicialmente como formas cariñosas para dirigirse a una persona, formas de cortesía cuyo empleo marca intimidad con la persona a la que se dirigen, serán entendidas después como mecanismos atenuadores para naturalizar la racialización de las personas negras.

El personaje narrador, Pedro, hijo de Henrique y Sandra, vive a lo largo de la novela un cambio en la forma de pensar su propia identidad. Este proceso se da en dos etapas: 1. ignorar el racismo, y 2. tomar conciencia de los mecanismos propios del racismo cotidiano: el humor, la violencia verbal y física, la prohibición de circular libremente por la ciudad, un mayor reconocimiento social al ser el novio de una persona blanca o tener un amigo blanco, un estigma más marcado relacionado con el género y las detenciones de la policía.

Las identidades sociales afrodescendientes están determinadas por la mirada y el valor dado por el grupo superior o grupo blanco. Esa mirada otorga un valor y representación al cuerpo negro y lo considera de una calidad inferior o lo sexualiza; el género y la clase social son ejes que atraviesan esta manera de situar los cuerpos negros en la jerarquía de esa sociedad racista.

Así, la vida de Henrique permite situar la forma de vivir el racismo en una ciudad racista del sur de Brasil. Su historia ayuda a entender que se trata de una sociedad racista en la que los cuerpos negros son estigmatizados y son territorios siempre en riesgo. Ser negro no es un elemento

suficiente para pensarse negro, pues las historias de vida de los personajes son experiencias diferentes que construyeron formas de pensarse a sí mismos de manera diferente. Por ejemplo, la historia de la madre de Pedro que fuera educada y criada como blanca por una familia blanca invisibilizó el racismo; no es el caso del padre, Henrique, quien creció viviendo eventos propios del hecho de ser negro, por ejemplo, la obligación de ocupar un territorio de la ciudad y la reclamación de la policía si se rebasaban los límites de ese territorio; su vida estuvo marcada por las detenciones de la policía, siete en total (143-52), la última sería la de su propia muerte.

En sus datos biográficos, Tenório se refiere al color de su piel como a un rasgo de su identidad, y afirma que “antes de ser persona, era negro”. Y dice sobre su propia socialización: “El problema es que en la infancia no podemos hacer mucho con relación a nuestro color. Todos me enseñaron que yo solo podía ser negro, y no me dejaban ser simplemente una persona, pero juro que cuando sea mayor podré ser tan solo una persona y listo” (Tenório 2013, 19-20).

Al ser entrevistado sobre su infancia, cuando iba a la escuela Cícero Pena en Copacabana, el escritor recuerda el humor sobre los negros como algo natural que a él mismo le parecía gracioso:

Les puedo decir que fue en la escuela en donde supe por primera vez que yo era negro. Hasta entonces era ignorante sobre este tema. En la escuela Cícero Pena mis colegas hacían muchas bromas sobre negros. Al principio me parecía gracioso. Les puedo decir que realmente es malo vivir en la ignorancia. Nunca se es negro por casualidad, porque antes de ser negro debemos aceptar que tenemos un color negro y que esto hace la diferencia en la vida. (Tenório 2018; traducción mía)

¿Qué significa ser negro en el Brasil actual? Se pregunta Tenório, y su respuesta la sitúa en el siglo XVII diciendo lo siguiente:

Fue el siglo cuando Montesquieu, con su libro *El espíritu de las leyes* (obra que sirvió de base para la Declaración de los Derechos Humanos, siglo de Kant, Rousseau, Voltaire y la Revolución francesa), estableció el concepto de humanidad, el cual incluía un grupo específico de personas: los europeos y los blancos. Observa que quien no pertenecía a este grupo, no era humano. Tan solo eran negros. Esa era la lógica. De esta manera, los seres humanos de origen africano fueron transformados en cuerpos de extracción, explotación y en moneda de intercambio. (Tenório, 2018; traducción mía)

Y concluye que, básicamente, quien no pertenecía a ese grupo, europeo y blanco, no era humano.

Jumko Ogata Aguilar, JOA, en su obra de carácter autobiográfico, *Las historias que nos construyen*, escrita en 2019, afirma que “nuestras identidades son una recolección de historias que contamos y que otros nos cuentan sobre quiénes somos y de dónde venimos. Estas historias nos atraviesan en distintas magnitudes, en nuestra familia, en nuestro pueblo, en nuestro estado, en nuestro país y continente” (225). Y más adelante continua:

Asimismo, es innegable la influencia de lo que vemos en el espacio público —las representaciones y estereotipos en los medios de comunicación, el lenguaje popular y las narrativas dominantes acerca de las comunidades influyen de manera significativa (aunque no seamos conscientes) en cómo imaginamos que son las personas que nos rodean e incluso qué se espera de nosotros en el espacio público. Las posibilidades delimitadas dentro de estas historias y representaciones nos marcarán de manera significativa, pues nos muestran de qué somos capaces (o no), e incluso pueden construir (o destruir) la imagen propia en nuestro imaginario individual. ¿Las creemos o no? ¿Con qué nos quedamos y qué es mejor ignorar? (225)

La autora considera que sus características físicas eran leídas en los Estados Unidos como negra y ella lo sabía cuando decía a su mamá: *Mama, I'm black*. Mientras tanto, su nombre y apellido paterno Jumko Ogata eran de origen japonés y esto la situaba como extranjera, rara, “exótica” venida de un país lejano y diferente a los demás, a “los normales”, cuando estudió en Ciudad de México.

En este texto, *Las historias que nos construyen*, la autora narra su proceso de aprendizaje sobre los pueblos negros de México, una historia que había sido ocultada en su educación básica (232) y dice: “Leí sobre las personas africanas que habían sido secuestradas y vendidas en la Nueva España, que aún hoy día existían pueblos afrodescendientes y que uno de los estados con mayor población afrodescendiente era, justamente, Veracruz” (233).

La toma de conciencia del racismo vivido se expresa en la siguiente afirmación: “Como niña y después como joven racializada, había vivido microagresiones y actos racistas toda mi vida, había crecido rodeada de mensajes en la escuela y en los medios de comunicación que me enseñaron que yo era menos inteligente, menos bella, menos valiosa que mis compañeras blancas” (233).

Su paso por la Universidad Nacional Autónoma de México y por Ciudad de México le hicieron ver que ella era otra y que: “El cuerpo, la cara y el cabello que me habían acompañado siempre ahora eran objeto de atención, que eran raros, raros y atractivos”, y decía: “Ya no se trataba del reconocimiento de mi propia identidad, sino de las miradas externas: Tú no puedes ser de aquí, ¿entonces de dónde vienes?” (224).

Movimientos como el feminismo mostraban también diferencias: “Conforme conocí otras perspectivas del feminismo, particularmente el proveniente de mujeres de color, es decir, asiáticas, indígenas y negras, me di cuenta de que el movimiento con el que yo había estado identificada era el feminismo hegemónico blanco. Las ideas que funcionaban para las mujeres blancas no funcionaban para mi realidad y fue necesario pensar en otras formas de patriarcado” (234).

La autora trata directamente el tema del cabello, por ser este uno de sus rasgos más visibles y por ser considerado como desarreglado o descuidado: “En el caso de las mujeres negras, muchas crecemos con una relación compleja hacia nuestro cabello, ya que la sociedad racista nos enseña que es malo porque es desarreglado, salvaje o poco profesional” (235).

Curiosamente, la aceptación de este rasgo es la que marcará un tipo de liberación de muchos señalamientos racistas: “Una de las maneras en que yo aprendí a resistir la violencia sexista y racista, fue aprendiendo a cuidar de mi cabello. Dejar de desear que fuera lacio como el de mis compañeras para poder acomodarlo. Aprender a desenredarlo con cuidado, con paciencia” (235).

El motivo que la impulsó a escribir cumple un propósito: las historias de sus ancestros fueron borradas (236), y explica: “Yo escribo para conservar esas historias...” (237), se trata de una búsqueda de la memoria y una sanación. Jumko Ogata Aguilar, JOA, es una escritora mexicana nacida en Veracruz, estado mexicano situado en el Golfo de México. A los tres meses de edad vivió en Riverside California, en Estados Unidos, pues sus padres fueron a la Universidad de California a cursar estudios de doctorado. Vivió en los Estados Unidos hasta los nueve años; posteriormente, regresó a Xalapa, Veracruz, en donde continuó sus estudios hasta su ingreso al Colegio de Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Estas experiencias educativas le permitieron conocer el *racismo segregacionista* en California, el *racismo asimilacionista mexicano* y la *historia de la esclavitud en México*. En cada lugar, ella reconoció sus coincidencias y diferencias

con la población mexicana y negra, identificándose a sí misma como negra. “I’m black”, decía a su madre en California; no reconociendo la mexicanidad presentada a través del mestizaje en Jalapa, Veracruz, sino conociendo y aceptando su origen afrodescendiente, de su familia y de su comunidad en Veracruz, cuando estudió en la Ciudad de México. En su nombre quedó el registro de su origen japonés y mexicano: Jumko Ogata Aguilar, y en sus rasgos físicos como color de piel, fenotipo y “tipo de cabello”, un cabello crespo, “despeinado y enredado”, su origen afrodescendiente.

Estos elementos, su nombre propio y sus características físicas la confrontan con el *Otro*, y ella misma se autodefine como mexicana de ascendencia japonesa, y pocha, por su experiencia en Estados Unidos. Ogata se identifica como afrodescendiente, rechaza la idea de la raza, al igual que los tipos de racismo, y asume el concepto de racialización según lo entiende Alejandro Campos García, quien dice que: “Un constructo social histórico, ontológicamente vacío, resultado de procesos complejos de identificación, distinción y diferenciación de los seres humanos de acuerdo a criterios fenotípicos, culturales, lingüísticos, regionales, ancestrales, etcétera” (Campos García 2012; citado en Ogata 2019, 14).

La escritora concluye que la raza es una ilusión, pues no hay un elemento biológico que la defina; sin embargo, el término *racialización* es una categoría que le permite entender su lugar en el sistema de jerarquías definida por el sistema racista, permitiéndole reconocer la forma más adecuada de resistencia. Si bien, ciertos rasgos físicos definían su identidad —tales como el color de la piel, su fenotipo va a ser el tipo de cabello, sus adjetivos: “despeinado y enredado”—, el rasgo definidor de su identidad en los tres espacios vivenciados es el cabello, que le provocará una tristeza profunda y los comentarios sobre él, “alborotado” y “despeinado” le indicaban que la percibían como una persona fea, o bien, la exotizaban. La autora señala que el contraste con otras niñas de cabello lacio y su actitud de saberse reconocidas como niñas bonitas, cuando usaban el peine para alaciarlo más, le hacían entender que, si ella lo hacía, su cabello simplemente se esponjaría y enredaría más; afirmaba que de esta manera: “Experimentaba la tristeza de saberse fea y no entender por qué” (15).

El conocimiento sobre la esclavitud en México, especialmente en Veracruz, le permite reconocer su identidad afrodescendiente y la de su comunidad; entender que el racismo en México es sutil y al enmascararlo con el mestizaje no se habla de él. La escritora se reconoce, finalmente, en

el *Otro*, en su familia y en su comunidad; significan las formas apelativas de afecto, “negro”, “negra”, altamente indicadoras de este origen.

Jumko Ogata Aguilar define la identidad como un proceso dinámico y constantemente cambiante, el cual depende de la mirada de quien es el *Otro*. A este respecto dice:

La definición de nuestra identidad nos corresponde únicamente a nosotros mismos; es importante considerar que los criterios que tenemos para definirla son más amplios que el de raza, por ejemplo, podemos considerar el arraigo a algún lugar, a las tradiciones con las que crecimos, la comida que nos hace sentir en casa, la música que bailamos cuando estamos contentos y los ancestros que nos contaron las historias de nuestro origen. (19)

Desde el punto de vista de la escritora, el activismo político es un camino relevante para pensar las violencias y problemáticas que viven las personas racializadas en México y, en ese sentido, el mundo rural ha sido un lugar de mucha actividad política: el espacio rural ha sido significativo para el desarrollo de la lucha del pueblo afroamericano. En las comunidades, por ejemplo, de la Costa Chica de Guerrero y de Oaxaca, las y los jóvenes son una población muy activa que se replantea su forma de vivir la negritud en México y esto aporta ideas frescas al movimiento (González 2022).

En el caso de la tercera escritora, Yuliana Ortiz Ruano, YOR, en su primera novela, *Fiebre de carnaval*, escrita en 2022, estudió las infancias, entre ellas las infancias afrodescendientes, las infancias rurales y las infancias urbanas.

La dolarización del Ecuador es un fenómeno económico poco abordado en la literatura que ahora se refleja en la obra de Ortiz Ruano. Montenegro (2023) lo comenta como un evento capitalista que se vincula con las zonas de frontera, en donde la explotación de mujeres, niñas y hombres explican los niveles de violencia y de pobreza que vive la población. Tal es el caso de Esmeraldas en Ecuador.

Boudewijn (2017) describe la provincia de Esmeraldas con un 44 % de población negra libre cimarrón que huía de la esclavitud en la Colonia y que ha vivido en resistencia:

los cantones del norte de Esmeraldas siguen siendo escenario de luchas constantes entre las comunidades y las intervenciones estatales y privadas (Cedeño 2017). De hecho, García Salazar y Walsh (2010; también Walsh y García Salazar 2015) identifican la desterritorialización

resultante del acaparamiento de tierras para la extracción de recursos naturales como la principal amenaza para el pueblo afrodescendiente de Esmeraldas. La marginación de Esmeraldas en general, y de los cantones del norte en particular, se agrava aún más por el conflicto en curso a lo largo de la frontera entre Ecuador y Colombia y los impactos del narcotráfico (Federación de Centros Chachis de Esmeraldas (FECCH), 2017; García Salazar y Walsh 2010; Walsh 2011; Walsh y García Salazar 2015). La región es considerada la más insegura del país, sufriendo niveles excepcionalmente altos de violencia. Además, las mujeres afroecuatorianas de Esmeraldas se enfrentan a niveles significativos de violencia de género, así como a “una cultura cada vez más masculinizada y patriarcal, típica de las zonas de extracción de recursos que conduce a niveles crecientes de trabajo sexual comercial, la cosificación de las mujeres y mayores posibilidades de explotación sexual, embarazo adolescente y violencia y abuso sexual”. (Segato 2016); (Fecche 2017, 19; traducción nuestra; GADPE Prefectura Esmeraldas 2015; García Salazar y Walsh 2010; Walsh y García Salazar 2015)

Walsh y García Salazar (2015, 81) retoman su observación del territorio que se vincula a la memoria colectiva y tradición oral, pues la memoria colectiva y las tradiciones orales históricas forman parte de esas experiencias, prácticas y pedagogías del pensar, sentir, ser, devenir y hacer que los afrodescendientes han sembrado y cultivado en tierras, inicialmente tierras/territorios, que han hecho suyos en las luchas de tráfico, reexistencia y liberación.

Este fenómeno es reconocido por Yuliana Ortiz Ruano cuando habla del escenario de su novela y dice: “Es importante señalar también que la mayor parte de la población de esas zonas son afrodescendientes; no se me hace casual el abandono que sufrimos los que viven allá y los que nos hemos tenido que ir. A pesar de ello, hay una riqueza cultural invaluable. Nunca soy la misma cuando vuelvo de Limones” (Padilla del Valle 2022).

En la trama de la novela, *Fiebre de Carnaval*, es Ainhoa, una niña de 8 años, quien cuenta la historia de una familia patriarcal con episodios de violencia y represión de la sensualidad de las mujeres de la casa; este personaje es una niña racializada, migrante, rural; ella es quien narra la historia y describe lugares como Esmeraldas en Ecuador.

María José Larrea describe a Ainhoa con las palabras adecuadas, de manera precisa y poética, diciendo lo siguiente:

Ainhoa es la niña larga, plana, negra, de pelo rebelde y desordenado, con olor a tierra, guayabas y mar y sudor y calor. La protege el “ñañerío” en medio de las espinas que a veces es Esmeraldas, el Ecuador. Ainhoa absorbe pensamientos, expresiones, palabras, sabe lo que no debe repetir, aunque lo piense. Utiliza el lenguaje en forma coloquial, regional, juguetón, transgresor y, sobre todo, poético. Las palabras podrían resultar groseras y escatológicas, nuevas o anacrónicas; eufemismos que disfrazan a la sexualidad y a la muerte; anglicismos que se escriben como se oyen. (Larrea 2024)

Larrea observa que los recursos léxicos constituyen una propuesta crítica de parte de la poeta, que al escribir su novela trata los diferentes tipos de violencias que vive una mujer en Esmeraldas, una violencia intrafamiliar que es el resultado de un machismo que determina hasta la manera en que una mujer se debe vestir.

Raúl Vallejo explica que “Ainhoa está explorando siempre lo que no entiende, tentando el límite de lo prohibido y, desde el árbol de guayaba, que es un lugar seguro, ella contempla con lucidez el mundo extraño de los adultos: ‘Los árboles son los únicos en esta casa que entienden mi desvarío’. ‘Vasenilla’, así nombrado con privilegio del habla popular, es un capítulo estremecedor: Ainhoa cuenta, mediante un relato sugerente y doloroso, que es violada por su abuelo Chelo: la lengua literaria habla de lo indecible: ‘[...] un viejo borracho que sostiene un fierro oxidado, y unos ojos pequeños buscando sin saber para dónde correr. Un viejo borracho que se despapisa para convertirse en una sombra que te hace temblar de manera involuntaria’” (Vallejo 2023).

En la obra, el cabello es también un lugar de atención, similar a un recuerdo de la autora desde su propia vivencia: “A los 14 años me llevaron a cepillarme, a ‘arreglar’ el pelo, se pensaba que el pelo del negro no era un cabello...

Nos echaban agua y brillantina en el pelo, lo descarmenaban entero antes de empezar a trenzar y una vez iniciada la peinada solo la podía parar el fin del mundo.

[...] Como mi cabello es largo y tupido, a veces yo me dormía y ellas seguían tejiendo el pelo, tomaban un mechón pequeño de la parte inferior de la cabeza, lo dividían en tres patitas y entrelazaban la cosa. Todo esto con intervalo de cocoa con pan, jugos de piña y agua para refrescarnos, riendo y alabando mi pelo, hasta que un poco después

del amanecer terminaban la tejida en la parte de arriba de la cabeza. (Ortiz 2022, 9)

En *Fiebre de carnaval* es la abuela quien valora el cabello lacio diciéndole a Ainhoa lo siguiente: “Mija, no hay nada mejor que una mujer pelona, se lo juro. Usted cuando crezca va a arrasar, si alguna vez se corta el pelo, mija, me lo da para hacerme una extensión. Sí quedaría bonito igual su pelo alisadito, pero cuando ya esté más grande, porque ese químico quema la cabeza y usted está tiernita todavía” (Ortiz 2022, 9).

En la entrevista concedida a la revista *Mercurio* en España, Yuliana Ortiz explica lo que se propuso hacer con su novela: “Quería llenar mi novela de cuerpos negros y preciosos que se expanden de cintura para abajo”. De allí que el baile sea el principal tema de la novela. Sin embargo, la escritora explica que intentó cambiar la mirada con que normalmente se la ve, ya que los cuerpos son públicos, exotizables y erotizables, según ella afirma: “Para mí, lo primero es la conciencia de raza; el género viene después. Los cuerpos negros son públicos, fácilmente exotizables, erotizables” (Vallejo 2003).

Otro elemento que se aborda en la novela es el tema de la violencia. Larrea, en su artículo “¿Así cuidamos a nuestras niñas?” (2024), aborda este tema de la violencia intrafamiliar narrada en *Fiebre de Carnaval*. Dice:

Mientras la niña crece en ese miedo y esos silencios, un evento traumático le provocará una destemplanza que la impulsa a bailar como poseída en un exorcismo: “Subían las llamas por los muslos, el espinazo y la chepa para quedarse anidada la quemazón en las caderas”. Junto al ardor carnavalero adquiere la protagonista una conciencia del lenguaje a través de las canciones de La Lupe, Los Van Van, Ray Barretto, Celia Cruz y otras, que empastan a las mil maravillas con la voz de Yuliana Ortiz Ruano, sus imágenes de inventiva desatada y terrenal, populachera y visionaria, desde luego incendiada, “como si un animal viviera en mi garganta y me recordara el vacío de las cosas que duermen silenciosamente en el cuerpo y uno no puede nombrar”. *Fiebre de carnaval* las nombra todas con vocablos extrañamente musicales (rari-momia, comemierdería, carijaladas), “una verdadera rumba de acentos y palabras que yo no entiendo del todo, pero adoro”, dice Ainhoa, y podríamos decir nosotros de esta extraordinaria novela capaz de ponernos en trance. (Padilla del Valle 2022)

Larrea dice que Aihnoa vive amedrentada, sin saber de qué o de quién debe cuidarse. Lo cierto es que la amenaza en su hogar y en las calles es constante: Ainhwa no sabe de qué o de quiénes la cuidan. Crece en medio del abuso de la casa y del barrio, de los niños que vienen de la capital, de los compañeros del colegio, de los choferes de buses y pasajeros que no tienen reparo en desnudarla con los ojos. Vive amedrentada y en resistencia por los comentarios sobre su cuerpo en crecimiento. Tiene períodos de fiebre.

Cuando Aihnoa aprende a bailar, es su “ñaño Jota” quien le enseña los pequeños secretos para mover el cuerpo, especialmente la cintura, la cual parece controlar los pies para atrás y para adelante:

“Mi ñaño Jota decía que bailar es escuchar con la cintura, mija, nada más, los pies a uno se le mueven solitos, vea. Esto no tiene ciencia, mija: vamos y dos y dos y dos y eso. Así, adelante, mija, sin vergüenza que con vergüenza no se llega es ni a la esquina. Y mueva esa cintura, mija, así, más duro, como yo lo hago. Mire, mija, no, así y para atrás y para adelante y eh eh eh eh eeeeeeeeso”. (Ortiz 2024, 18)

Así, el carnaval se vuelve un gran refugio para ella, tan liberador y peligroso al mismo tiempo. La oralidad se reproduce en la novela:

Después de esos días de carnaval en los que aprendí a bailar duro, a sudar mi cuerpo huesudo y chiquito como un caballo chúcaro, no me paró nadie. Me bañaba bailando, escuchando salsa o la canción del Sayayín, esa canción que mi mami Checho odiaba. Mi papi Manuel me había enseñado a capturar la música de la radio en un casé para poderla oír cuando quisiera y cuando yo ponía ese casé, mi mamita decía que por favor sacara esa mierda, que sentía que la estaban elevando en peso de los pelos de las patillas. Y yo no entendía por qué a ella no le gustaba y ni siquiera le daba risa. (18)

Los cuerpos y sus fuertes olores es el tercer tema de la novela. El olor del cuerpo es otro elemento que se visibiliza en este texto. Los abuelos de Ainhwa la tallaban insistentemente con jabón porque su cuerpo tenía olores fuertes que no desaparecían. Ortiz Ruano señala que los cuerpos con olores son incómodos y precisamente ella reitera que quiso llenar la novela de momentos incómodos.

La poeta Yuliana Ortiz Ruano explica que fue un gran desafío lograr que el mundo fuera presentado por los ojos de una niña:

esto no supone algo trágico *per se*, pero su espacio tiene unos límites de acceso a diversas informaciones, sobre todo a la educación sexual o del placer. Esta niña está creciendo en un momento de transición económica del Ecuador: la dolarización. Es un contexto nacional bastante dramático, que dejó muchas tragedias y dividió a muchas familias. Pero en su barrio, lo festivo es la pulsión que permite desterritorializar a los cuerpos, aunque sea por ese instante, de la crisis política extrema. Para mí lo trágico —que no es lo mismo que la tragedia— y lo festivo siempre conviven, son caras de una misma moneda. (Ortiz 2022)

La posibilidad de la muerte de Ainhoa es quizá el momento más dramático de la novela: la niña encuentra un tipo de liberación de las violencias vividas y siente que lanzarse al mar es la manera liberadora de las voces que estallan en su cabeza, lo cual no sucede.

Respecto a la escritura, Ortiz dice que escribir en lenguaje de la nación afroesmeraldeña fue dejarse llevar por la melomanía de los territorios en los que creció y la libertad de la voz de Ainhoa. “Desenterrar como huesos mi lengua, que he ido limitando en los espacios letrados donde si digo cumbamba no me van a entender. Agrega que esta novela también fue un ejercicio de memoria de esas palabras que una va sumergiendo en el cuerpo cuando migra” (Padilla del Valle 2022).

DISCUSIÓN FINAL Y CONCLUSIONES

Desde el inicio de este texto, buscamos mostrar diferentes acciones que empoderan a personas afrodescendientes en la construcción de su identidad social; curiosamente, estas acciones tienen lugar en el mundo virtual; esto nos indica que no todas las estructuras sociales del mundo presencial se reproducen en el medio electrónico. El marco teórico-metodológico del estudio fue de base etnográfica y el objetivo fue identificar y comparar los rasgos conceptuales del término identidad social afrodescendiente en los tres autores contemporáneos, el escritor brasileño Jefferson Tenório, la escritora mexicana afrojaponesa chicana pocha Jumko Ogata Aguilar y la poeta ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano.

Así, hemos respondido a las tres preguntas que orientaron nuestro estudio: ¿Quiénes son estos escritores? JT al llevar a cabo su investiga-

ción académica promueve la desmistificación de África; el nihilismo de Mia Couto, la búsqueda de la persona, el papel de la literatura y de las teorías sociológicas, cuestiona los arquetipos del padre en Occidente y del padre en África. Él propone preguntarse para quién son las verdades fijas que se buscan. Jumko Ogata Aguilar, su encuentro con diferentes tipos de racismo, la comprensión de sus historias, la aceptación de su cabello “despeinado” y “enredado” a través del encuentro con el feminismo de mujeres negras que le permite aceptar su cabello tal como es y reconocerse a sí misma como afrodescendiente. Su encuentro con los racismos: segregacionista de los Estados Unidos, el mestizaje y la invisibilización de la esclavitud y del racismo asimilacionista mexicano que ayudan a visibilizar la afrodescendencia en México. El propósito de su obra es documentar y contar las historias que fueron borradas en México sobre japoneses y negros. Yuliana Ortiz Ruano, su relación con la tradición oral afrodescendiente y su cultura en general, en su novela valora el baile, el cuerpo, los olores, el lenguaje de Esmeraldas, su entorno de conciencia negra y descolonización, la emigración. Su novela muestra su nivel de conciencia de la marginalización de la población afrodescendiente, del olvido de parte del gobierno y de las diversas violencias que viven las mujeres; pero también es consciente de la riqueza cultural y literaria de la región. Su propósito al escribir es cambiar la mirada sobre la población negra afrodescendiente.

¿Qué rasgos caracterizan su concepto de identidad social afrodescendiente? Jefferson Tenório entendió desde pequeño que la sociedad lo definió como negro y no le permitió ser persona. Entender desde un punto de vista histórico, filosófico y literario cómo se construyó el lugar del negro en la sociedad occidental, su no pertenencia a lo humano, ha sido un trabajo académico que le ha permitido pensar en una identidad social determinada desde el mundo blanco, colocando el cuerpo negro en las áreas de no valor, del trabajo y de la violencia que define el cuerpo negro como un territorio siempre en riesgo. El afirma: “O racismo é um tiro à queima roupa sem direito de resposta. É um modo de julgamento sem qualquer chance de defesa e é uma das piores coisas que a gente conseguiu inventar na humanidade” (Tenório 2024).

Jumko Ogata Aguilar se asume como una mujer racializada, y gracias a su formación en Estudios Latinoamericanos y al estudio de la esclavitud en México, reconoce su identidad social afrodescendiente y japonesa. La raza es solo un elemento de la identidad, pero hay mucho más: “las

historias que contamos y que nos cuentan son determinantes en el rumbo de la identidad social” (Ogata 2019, 225). Para Yuliana Ortiz Ruano, la identidad social es muy dinámica. Simboliza el cabello como el lugar más sensible de su racialización y la aceptación del mismo como su liberación y reconocimiento de su identidad afrodescendiente. La racialización le permite entender el lugar en que la sociedad la ha colocado. Ortiz, heredera de una gran tradición en la poesía negra, educada de manera crítica sobre los fenómenos de colonización, que la hacen una poeta sensible, conocedora de su cultura y una escritora hábil para traer ese mundo de abuso y olvido a la literatura; su propósito es actuar, denunciar el olvido en el que vive la población afrodescendiente y, al mismo tiempo, señalar la riqueza cultural existente en Esmeraldas; el propósito de la escritora es cambiar la mirada sobre la población afrodescendiente.

¿Aceptan o no la noción de racismo? Jeferson Tenório: el enfoque de su investigación se guía por una perspectiva nietzscheana, que muestra cómo los factores sociales afectan a la formación de la subjetividad de los sujetos africanos; a continuación, cuestiona la noción de *verdad fija*, preguntándose para quién y para qué se busca esa *verdad*. De este modo, su trabajo académico discute y presenta construcciones identitarias basadas en factores como la posmodernidad, la nación, la raza y el cosmopolitismo, que les confieren la condición de sujetos diaspóricos. El propio autor lo define así: nihilismo, la vida no tiene un propósito o un fin determinado. Los cuerpos negros son territorios siempre en riesgo (Costa 2020). Jumko Ogata Aguilar rechaza la idea de la raza y los tipos de racismo, asume el concepto de racialización según lo entiende Alejandro Campos García (2012): “Un constructo social histórico, ontológicamente vacío, resultado de procesos complejos de identificación, distinción y diferenciación de los seres humanos de acuerdo a criterios fenotípicos, culturales, lingüísticos, regionales, ancestrales, etcétera” (2012, 4). Yuliana Ortiz Ruano es consciente de la marginalización de la población afrodescendiente, del olvido de parte del gobierno y de las diversas violencias machistas y patriarcales que viven las mujeres; y, también, reconoce la riqueza cultural y literaria de la región. Su propósito al escribir es cambiar la mirada sobre la población negra afrodescendiente, pues los cuerpos negros son públicos, fácilmente exotizables, erotizables.

Los rasgos conceptuales del término identidad social afrodescendiente en los tres autores contemporáneos están contruidos en procesos

propios del siglo XXI; en ese sentido, la identidad es dinámica y provisional, pero se requiere que el sujeto esté empoderado y viva en una sociedad de derecho. La identidad afrodescendiente ha sido racializada, el cuerpo negro se representa como no humano, como un territorio en riesgo, sexualizado y erotizable, explotado, apropiado, atravesado por ejes transversales relacionados con género, clase social, sistemas patriarcales extractivistas que dan derechos desde afuera y desde adentro sobre los cuerpos, principalmente el de las niñas y de las mujeres. Las acciones propuestas por los escritores son: cuestionar la noción de *verdad fija*, entender el lugar de la población afrodescendiente en la jerarquía social y cambiar la mirada sobre esta población. ✻

Lista de referencias

- Aguilar, Juan Domingo. 2022. “2 poemas de Yuliana Ortiz Ruano”. *Zenda* (9 de noviembre). <https://www.zendalibros.com/2-poemas-de-yuliana-ortiz-ruano/>.
- Blommaert, Jean, y Ben Rampton. 2012. “Language and Superdiversity: A position paper”. *Working Papers in Urban Language & Literacies*, Paper 70: 1-36. https://www.researchgate.net/publication/254777452_Language_and_Superdiversity.
- Blommaert, Jean, y Pia Varis. 2015. *Enough Ness, accent and light communities: Essays on contemporary identities*. https://www.researchgate.net/publication/278933209_Enoughness_accent_and_light_communities_Essays_on_contemporary_identities.
- Boudewijn, I. A. M., J. C. F. Bone, K. Jenkins y S. Zaragocin. 2024. “Afro-Ecuadorian Women, Territory and Natural Resource Extraction in Esmeraldas, Ecuador”. *Progress in Development Studies* 24 (4): 321-39. <https://doi.org/10.1177/14649934241242863>.
- Colín Rodea, Marisela. 2024. “Estudio escalar y multimodal sobre género, discriminación y racismo”. *Discurso & Sociedad* 18 (3): 439-61. <https://doi.org/10.14198/dissoc.18.3.5>.
- Costa, Karoline. 2020. “‘Se os negros não conseguem avançar, a sociedade também não avança’, afirma Jeferson Tenório, um dos primeiros cotistas formados pela UFRGS”. *Jornal da UFRGS*. <https://www.ufrgs.br/jornal/se-os-negros-nao-conseguem-avancar-a-sociedade-tambem-nao-avanca-afirma-jeferson-tenorio-um-dos-primeiros-cotistas-formados-pela-ufrgs/>.
- Fernandes, Thifany. 2024. “Conhecida por ter a pele mais escura do mundo, Nyakim Gatwech transforma racismo em empoderamento”. *MSN Brasil*. <https://www.msn.com/pt-br/estilo-de-vida/lifestylegeneral/conhecida-por-ter-a-pele-mais-escura-do-mundo-nyakim-gatwech-transforma-racis>

- mo-em-empoderamento/ssBB1ofcr8?ocid=msedgdhp&pc=U531&cvid=-f99998649c3d49a39e91b968cc348680&ei=28#image=1.
- González Velazco, Oscar Alejandro. 2022. “Ser joven en el campo. Una nueva generación en el movimiento afromexicano”. *La Jornada del Campo*. <https://www.jornada.com.mx/2020/08/15/delcampo/articulos/movimiento-afromexicano.html>.
- Larrea, María José. 2024. “¿Así cuidamos a nuestras niñas?”. Manuscrito inédito. Cuenca, Ecuador.
- Montenegro, Fernando. 2023. “*Fiebre de carnaval* de Yuliana Ortiz Ruano: dolarización y neoliberalismo en la frontera colombo-ecuatoriana”. *Revista Pucara* 2 (34): 29-39. <https://doi.org/10.18537/puc.34.02.03>.
- Moore, Stephanie. 2007. “Los Nikkei internados durante la Segunda Guerra Mundial: la larga lucha por una reparación justa”. *Discover Nikkei*. <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2007/12/4/nikkei-internados/>.
- Nestlehner, Catarina. 2024. “Socialite é condenada a 8 anos de prisão por racismo contra filha de Bruno Gagliasso”. *CNN Brasil*. <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/socialite-e-condenada-a-8-anos-de-prisao-por-racismo-contra-filha-de-bruno-gagliasso/>.
- Neves Silva de, A. 2021. “Dados biográficos”. *Literafro. O portal da literatura afro-brasileira*. <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autores/1239-jefer-son-tenorio>.
- Norton, Bonny. 1997. “Language, Identity and the Ownership of English”. *Tesol Quarterly. Language and Identity* 31 (3): 409-29.
- Ogata Aguilar, Jumko. 2019. “Las historias que nos construyen”. En *Tsunami 2*, editado por Gabriela Jauregui. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana/Sexto Piso.
- Ortiz Ruano, Yuliana. 2019. “Bitácora de lo animal”. *Casa Bukowski*. <https://casabukowski.com/poesia/yuliana-ortiz-ruano-bitacora-de-lo-anim/>.
- . 2019. *Fiebre de carnaval*. Madrid: La Navaja Suiza.
- Padilla del Valle, Bruno. 2022. “Yuliana Ortiz Ruano debuta en la novela con *Fiebre de carnaval*”. *Revista Cultural Mercurio* (diciembre). <https://www.facebook.com/RevistaCulturalMercurio/posts/yuliana-ortiz-ruano-esmeraldas-ecuador-1992-debute-en-la-novela-con-fiebre-de-ca/866105884815493/>.
- . 2022. “Yuliana Ortiz Ruano: Quería llenar mi novela de cuerpos negros y preciosos que se expanden de cintura para abajo”. *Mercurio. Cultura Desorbitada*. <https://web.archive.org/web/20221226204259/https://www.revistamercurio.es/2022/12/22/yuliana-ortiz-ruano/>.
- Robinson, William I. 2016. “Trump y el fascismo del siglo XXI”. *La Jornada, Mundo*: 26. <https://www.jornada.com.mx/2016/12/04/opinion/026a-1mun>.
- Tenório, Jeferson. 2018. “Jeferson Tenório: não éramos negros”. *GaúchaZH* (16 de nov.): 16. <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2018/11/jeferson-tenorio-nao-eramos-negros-cjok3xkw700t901rxir5z-tref.html>.

- . 2020. “O avesso da pele”. *Companhia de Letras*.
- . 2025. “Dados biográficos”. *Literafro*. <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/1239-jeferson-tenorio>.
- Vallejo Corral, Raúl. 2023. *Acoso textual* (diciembre). <https://acoso-textual.blogspot.com/2023/12/febre-de-carnaval-de-yuliana-ortiz.html>.
- Varis, Pia. 2014. “Digital ethnography”. *Tilburg Papers in Culture Studies*, 104.
- Vertovec, Steven. 2007. “Super-Diversity and its implications”. *Ethnic and racial Studies* 30 (6): 1024-54.
- . 2022. *Superdiversity: Migration and Social Complexity*. <https://doi.org/10.4324/9780203503577>.
- Wei, Li, y Tong King Lee. 2023. “Transpositioning: Translanguaging and the Liquidity of Identity”. *Applied Linguistics*. <https://doi.org/10.1093/applin/amad065>.

Obra lexicográfica

- Diccionario del Español de México (DEM)*. <http://dem.colmex.mx>. Ciudad de México: El Colegio de México. 12 de enero de 2025.
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI). 2023. *Afrodendientes en América Latina. Alcances y retos en el reconocimiento de sus derechos*. México (3 de octubre). <https://youtu.be/vP0Kpjm8VqE>.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

Literatura en contextos pandémicos: caras de la muerte, deseos de vida

Literature in Pandemic Contexts: Faces of Death, Desires for Life

IVANA TEIXEIRA FIGUEIREDO GUND

Universidad del Estado de Bahía (UNEB), DEDC-X

Teixeira de Freitas, Brasil

igund@uneb.br

<https://orcid.org/0000-0002-2944-548X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.3>

Fecha de recepción: 15 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 24 de marzo de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El artículo analiza algunas implicaciones que se evidencian en contextos de aislamiento o posibilidad de contagio colectivo. Para ello, utiliza como corpus las obras literarias latinoamericanas *La Tierra en pandemia* (2020), del brasileño Aleilton Fonseca; *Mugre Rosa* (2022), de la uruguaya Fernanda Trías, y *El amor en los tiempos del cólera* (1985), del colombiano Gabriel García Márquez. Interesa, sobre todo, analizar la administración política de la vida humana y las estrategias de supervivencia colectiva que aparecen en estas obras.

PALABRAS CLAVE: literatura latinoamericana, pandemia, gestión de la vida, poder político.

ABSTRACT

This article analyzes certain implications that arise in contexts of isolation or the potential for widespread contagion. To this end, it draws upon a corpus of Latin American literary works: *La Tierra en pandemia* (2020) by Brazilian author Aleilton Fonseca; *Mugre Rosa* (2022) by Uruguayan writer Fernanda Trías; and *Love in the Time of Cholera* (1985) by Colombian author Gabriel García Márquez. The primary focus is to examine the political administration of human life and the strategies of collective survival depicted in these works.

KEYWORDS: Latin American literature, pandemic, management of life, political power.

INTRODUCCIÓN

DICIEMBRE DE 2019. Con la llegada del fin de año, el mundo se vio ante un escenario global lleno de incertidumbres sobre el futuro, desesperación frente a la posibilidad de la muerte, asombro en un tiempo suspendido, sin futuro ni perspectivas. Aquello que solo veíamos en narrativas de ciencia ficción o en contenidos de las clases de Historia, muy distante en siglos, llegó rápidamente y nos sacó de nuestra condición pasiva. Nosotros, que estábamos inmersos en nuestras rutinas comunes, en la falta de comprensión de nuestra dependencia económica, social, cultural y geopolítica, ahora tendríamos que lidiar con lo desconocido: el virus voraz que, cada día, se esparcía por todos los rincones del mundo, contaminando a todos, desde las metrópolis hasta los lugares más recónditos.

Nadie estaba seguro ni inmune, cuando —desde Wuhan, en China— se oficializó la primera muerte: se instauró así lo insólito, lo increíble, lo monstruoso revestido de un rostro perverso: la pandemia de COVID-19 que se convirtió, en pocos meses, en una presencia indeseada que traería consigo escenas desgarradoras en hospitales y cementerios, el aislamiento social y sus implicaciones psicológicas, problemas económicos, entre otros graves obstáculos que los seres humanos tuvieron que enfrentar.

Por otro lado, fue en este mismo escenario de muerte, soledad y angustia que se reveló la resiliencia de aquellos que insistieron en vivir. Así, los avances de la ciencia, las estrategias de supervivencia, las acciones promovidas para el bienestar de una colectividad mostraron que superaríamos este momento, a pesar del número inimaginable de pérdidas. De esta manera, en estos dos caminos laberínticos que se encontraban permanentemente —el dolor y la resiliencia— estuvimos todos nosotros, habitantes del planeta Tierra durante largos meses.

En este escenario de asombro, también se pudo inferir que la pandemia de COVID-19 resignificó las relaciones de poder, mostró que las vidas tienen valores diversos, según el lugar, el dinero, la edad o el estatus que sostienen, y nos hizo reflexionar sobre la fuerza que la vida (o el deseo de vivir) presenta ante la idea del fin. A contracorriente de la esperanza en días mejores, la crueldad de los sistemas de poder mostró su potencia en el control y la administración de las vidas. Las personas fueron vistas como materia y sus cuerpos muertos —ya improductivos para los sistemas económicos— se convirtieron en el centro de cuestiones éticas relacionadas con la existencia humana. En todo caso, esto sirvió para que comprendiéramos que, en cada nueva estadística con el número de muertos, en cada acción gubernamental, en cada empresa que ganaba o que quebraba durante la pandemia de COVID-19, había la certeza de que, en un mundo globalizado, lo que sucede con el planeta nos afecta como un todo.

A partir de este grave acontecimiento mundial, es importante reflexionar sobre cómo las artes se hicieron productivas en contextos pandémicos, tanto en la contemporaneidad como en épocas anteriores. Tratándose de la literatura, el mundo a nuestro alrededor, que siempre ha sido materia esencial para la escritura en prosa o verso, se transformó en motivaciones para la producción literaria que se centró en la temática de la administración de la vida en contextos de aislamiento social. Por ello, las situaciones de enfermedades colectivas son temas que aparecen en muchas obras de literatura, en las más diversas tradiciones literarias. Ejemplos de ello son las novelas *Decamerón* (1353), del italiano Giovanni Boccaccio; *La peste* (1947), del franco-argelino Albert Camus, o *Ensayo sobre la ceguera* (1995), del escritor portugués José Saramago. En estas obras, la literatura cumple la función que tiene el arte de provocar reflexiones sobre la vida, a partir del mundo en el que está inserta, así como investiga las patologías desde aspectos concernientes al deseo de vida, al derecho de vivir o al poder de dejar morir.

Partiendo de este recorte temático, para el análisis que aquí se propone, se seleccionarán tres libros de autores latinoamericanos que también utilizan como tema la contaminación por enfermedades que afectan a una población. Estos son: *La Tierra en pandemia* (2020), del escritor brasileño Aleilton Fonseca; *Mugre rosa* (2022), de la uruguaya Fernanda Trías, y “El amor en los tiempos del cólera” (1985), del colombiano Gabriel García Márquez. En estas tres producciones literarias interesa, sobre todo, reflexionar respecto al control de la vida y el deseo de vivir que se manifiestan en contextos de epidemias.

LA ADMINISTRACIÓN DE LA VIDA Y EL PODER SOBRE LA MUERTE

Jacques Derrida, al escribir sobre la literatura, en una amplia discusión sobre las características, el poder, el lenguaje, la estructura y otras categorías de este arte de la palabra, comenta que “el nombre de literatura no puede ser identificado con ningún otro discurso. Nunca será científica, filosófica, coloquial. Pero si no se abriera a todos estos discursos, si no se abriera a ninguno de esos discursos, tampoco sería literatura” (2018, 70). A partir de esta afirmación, se puede decir que el mundo, de humanos y no humanos, naturaleza o urbanidades, contextos y todas las implicaciones derivadas de las interrelaciones entre formas distintas de vida, se convierten en materia para la producción literaria. Es a partir de la inmersión en la vida que el escritor puede utilizar su oficio para hacer reflexiones necesarias. Al respecto, Derrida comenta:

En su experiencia de escritura como tal, sino en una actividad de investigación, el escritor no puede dejar de estar involucrado, interesado, inquieto respecto al pasado, ya sea el de la literatura, la historia o la filosofía, la cultura en general. No puede dejar de tenerlo en cuenta de alguna manera, ni dejar de sentirse un heredero responsable, inscrito en una genealogía, cualesquiera que sean las rupturas o negaciones a este respecto. (83-4; traducción libre)

A la afirmación “el escritor no puede dejar de estar involucrado, interesado, inquieto respecto al pasado”, se añade la condición de estar también involucrado con el presente, pues muchas veces nuestro tiempo

histórico nos llega abruptamente, de manera tan urgente y voraz, que es imperativo tomar una posición frente a él. Esta postura de reflexionar sobre su propio tiempo se percibe en los escritores Aleilton Fonseca, Fernanda Trias y Gabriel García Márquez —ya que las tres obras a ser analizadas promueven reflexiones sobre el estar en el mundo en momentos complejos, en los cuales la vida humana y sus interrelaciones sirven como tema para sus producciones literarias.

Las obras —dos novelas y un largo poema— presentan contextos marcados por contagios colectivos que obligan a la población a cambios, no solo en cuanto a las acciones cotidianas, sino también, y sobre todo, en cuanto a la conservación de la vida, en sus pliegues de sentido psicológico, económico, cultural, social, con el fin de reflexionar, frente a las catástrofes o lo inesperado, sobre lo que puede hacer el ser humano para conservar en sí mismo el instinto de preservación de su propia especie.

La primera —*La Tierra en pandemia* (2020)—, escrita por el brasileño Aleilton Fonseca, nos presenta la pandemia de COVID-19. Este largo poema comienza con un epígrafe compuesto por el propio autor. En este texto, Fonseca devela el rostro de la muerte colectiva, muchas veces propiciada por la ignorancia ante el peligro y la “voracidad del virus”, colocando la esperanza de la preservación de los seres en “la diosa inoculada” —la vacuna—, que solo llegó a nosotros después de dos años de investigaciones, pruebas de laboratorio, producción farmacológica y distribución masiva, pero que fue la gran responsable de nuestro regreso a la convivencia social.

Fonseca denuncia, desde el principio, que el negacionismo¹ contribuyó enormemente a los altos índices de muerte por COVID-19, porque fue un instrumento utilizado para agravar un contexto ya muy triste y desolador. Según la definición de este término, encontrado en el sitio de la Academia Brasileña de Letras, el negacionismo sería una “actitud tendenciosa que consiste en la negativa a aceptar la existencia, la validez o la verdad de algo, como eventos históricos o hechos científicos, a pesar de las evidencias o argumentos que lo comprueban” (ABL 2024).

Este contexto aparece a lo largo de todo el poema, compuesto por cinco partes: “El entierro de los muertos”, “Un juego de cartas”, “La Tierra en pandemia”, “El desfile de las infamias” y “Canto final”. Nos-

1. <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/negacionismo>.

talga, luto, soledad, ansiedad, incertidumbres. Sentimientos entrelazados y duraderos, a los que tuvimos que acostumbrarnos, son, en los versos, como preocupaciones y desahogos: el poema nos muestra nuestros propios dolores que quizá los silencios de las calles y la oscuridad de nuestra comprensión no lograran expresar. También muestra que la negación de la pandemia fue un arma del poder establecido, que provocó muchas más muertes y que defendió intereses oscuros.

Sobre el negacionismo, Valim y Avelar (2020) consideran que no debemos simplificar nuestra comprensión sobre este concepto, “reduciendo la complejidad del problema al bajo repertorio cultural e intelectual de los falsificadores de la historia. A pesar de que los negacionistas sean personas moralmente condenables, no estamos ante un problema cognitivo”, sino ante un “elemento estructurante de una cierta gubernamentalidad contemporánea”. Es decir, el discurso difundido que niega la ciencia es parte de un proyecto brutal de necropolítica, que aquí se piensa desde la perspectiva de Achille Mbembe, ya que se comprende este concepto como política soberana que tiene “la capacidad de definir quién importa y quién no importa, quién es ‘desechable’ y quién no es” (2016, 135). Este discurso que mata, compuesto por negación e ignorancia, es criticado por el poeta en la acusación: “la palabra se vuelve equívoca y bastarda” y “mentiras y falacias empalan a tanta gente” (Fonseca 2020, 49).

Ante este discurso de poder, no siempre nos fue posible cuestionar, ponderar o incluso percibir las ataduras que nos sujetan. Para denunciar esto, el poema pasa, entonces, al relato de la historia de esta nefasta enfermedad que se amplió rizomáticamente en otros senderos, más allá de la cuestión sanitaria, más allá de negar la ciencia, dejando ver las interferencias de las fuerzas políticas y económicas, exponiendo que las vidas no valen lo mismo, dependiendo de quiénes sean, como se puede leer en la interrogante presentada en el verso “¿El beso de la muerte, tierno y eterno, a todos iguala?” (2020, 11).

Este aspecto perverso señalado por el poeta coincide con la reflexión del filósofo y químico español Santiago López Petit, quien, al cuestionar sobre los efectos de la pandemia en una colectividad, comprende como falacia el hecho de decir que habría un enfrentamiento igualitario y que pararíamos el virus de forma colectiva. Ante esto, el filósofo pondera: “Pero solamente van a trabajar y se exponen en el metro aquellos que necesitan el dinero imperiosamente” (2020, 56-7), llamando la atención sobre la con-

dición de los trabajadores. Petit comprende el problema de la pandemia en su doble sentido, que abarca el capitalismo, entendido por él como un estado de guerra. Para Petit, “el capitalismo desbocado produce el virus que él mismo reutiliza más tarde para controlarnos. Los efectos colaterales (despolitización, reestructuraciones, despidos, muertes, etc.) son esenciales para imponer un estado de excepción normalizado. El capitalismo es asesino” (57). Así, se percibe que este gran mal llegó a todos, sin embargo, mucho más inhumano para algunos, que son controlados, explotados y dependientes, en otras formas de aniquilamiento, como denuncia el poema, al cuestionar —y también evidenciar— que hubo patrones diversos para la elección de quién debería morir o vivir.

Fonseca también afirma en sus versos que la vida cotidiana no nos preparó para lo que vino junto con la COVID-19. Estábamos todos inmersos en nuestros pequeños mundos, con nuestras demandas personales, y tardamos en comprender la gravedad de lo que nos rodeaba. Como forma de develar nuestro entorpecimiento social, el poema nos revela lo estático que estábamos, pues ni siquiera podíamos ver las señales de la gran desgracia, como se evidencia en la imagen desoladora que se expone en el verso “Futuros muertos cruzaban nuestro camino, distraídos” (Fonseca 2020, 13). Se puede notar el desconocimiento sobre las cuestiones geopolíticas que nos afectarían, la incompreensión de un tema gravísimo que, en poco tiempo, arrasaría el planeta y el negacionismo como arma de exterminio.

Días insólitos y vacíos, repletos solamente de silencio y ausencia, se presentan en el poema asociados al aspecto político y económico de nuestra interdependencia económica y social: “Las bolsas naufragan”, todos los grandes centros urbanos vacíos; “Procesiones de llantos y funerales”; “Cierre total”. El poeta denuncia los discursos antivacuna y anticencia de una turba enfurecida dispuesta a invadir hospitales, romper las leyes, difundir *fake news*.

En relación con la economía, se nota en el poema una denuncia directa de los moldes de producción capitalista, ya que en ella la vida humana se convierte en parte de un sistema del cual no se puede escapar y en el que se ve la participación humana transformándose en fuerza motriz, pues, al ser explotada, es quien mantiene el lucro y la codicia del sistema. Sobre la explotación del trabajador y su alienación dentro del capitalismo, el filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi, al reflexionar sobre la pandemia COVID-19 en un contexto capitalista, afirmó que “Hace tiempo que el

capitalismo se encontraba en un estado de estancamiento irremediable. Pero seguía azotando a los animales de carga que somos, para obligarnos a seguir corriendo, aunque el crecimiento se había convertido en un espejismo triste e imposible” (2020, 41). El filósofo ponderó que, a pesar de que el coronavirus afectó significativamente la economía global, no logró detener la circulación de personas y la acumulación de capital. Ante esto, demostró desesperanza en una proyección de futuro, pues para él “pronto nacerá una forma más peligrosa de capitalismo, que contará con un mayor control y una mayor purificación de las poblaciones” (44). En esta afirmación, comprendemos que son muchas las formas de dependencia de las vidas humanas dentro de sistemas de poder. Entre ellas, la explotación del trabajador o aun —y quizá de forma más cruel— el descarte de esta vida ante su imposibilidad de continuar siendo productiva, ya sea por enfermedad o por vejez, como se pudo notar en relación a los ancianos contaminados por la COVID-19.

Posicionándose en contra de la ignorancia de la condición de explotado a la que se somete el trabajador y, de la misma forma, colocándose en contra del control de la opinión pública por parte del poder capitalista, el poeta bahiano utiliza la forma que sabe combatir: “¡Disparo mi pluma como un arma mortal!” (49). Por eso, el poema cumple una función fundamental de la literatura, que es la de examinar el mundo, sumergirse en él y, a partir de esta experiencia, usar la palabra para resignificarlo, atribuir culpa a quienes esparcen la muerte, defender la vida.

El segundo libro aquí analizado —*Mugre rosa* (2022), de la uruguayana Fernanda Trías, publicado originalmente con el título *Tría Rosa* en 2020, también presenta el tema de la enfermedad y el contagio a través de otra patología no nombrada, tratada solo como una neblina rosa o “un viento rojo” (Trías 2022, 22) que cubría el cielo. Como neblina, podría llegar a todos los lugares, entrar por las rendijas de las casas y afectar a todos. Con la enfermedad extendida, se abre un lugar de reflexión sobre muchos aspectos relevantes en la vida social.

Uno de esos aspectos se refiere al surgimiento de una epidemia que, en este libro, está asociado a alguna forma de desequilibrio ambiental. La primera evidencia de que algo está mal es la presencia de una gran cantidad de peces muertos, sin motivo aparente, así como el extraño aspecto del río y la constante neblina que se ha instalado sobre el cielo de la ciudad y “se aferra en el aire”, presionándolo “con su puño gris” (223). Se sugiere

que estas ocurrencias no sucedieron de inmediato, sino que se configuran como resultado de largos años de acciones humanas irresponsables y perjudiciales para el medio ambiente. Sobre esto, la narradora-personaje nos alerta que “el comienzo nunca es el comienzo. Lo que confundimos con el comienzo es solo el momento en que entendemos que las cosas han cambiado” (2022, 37). Este tema abordado en la novela se alinea con lo que el geógrafo inglés David Harvey trata en sus estudios sobre la relación entre los humanos y la naturaleza dentro de un sistema capitalista. Al reflexionar sobre el contexto de la pandemia, Harvey considera que:

Durante mucho tiempo había rechazado yo la idea de “naturaleza” como algo exterior y separado de la cultura, la economía y la vida diaria. Adopto una visión más dialéctica y relacional de la relación metabólica con la naturaleza. El capital modifica las condiciones medioambientales de su propia reproducción, pero lo hace en un contexto de consecuencias involuntarias (como el cambio climático) y con el trasfondo de fuerzas evolutivas autónomas e independientes que andan perpetuamente reconfigurando las condiciones ambientales. (82)

Así, se entiende que, dentro del sistema capitalista, todo puede ser transformado en materia de producción y consumo, con miras a la ganancia. Ante esto, deberíamos reflexionar sobre las consecuencias que surgirían sobre las formas de vida, ya que la destrucción de lo natural afecta a todos. Sin embargo, lejos de elegir un final feliz, esta novela denuncia una cotidianidad absorta en otras nieblas —en el sentido de la ignorancia de sí mismo y de los problemas venideros— con seres cada vez más alejados de su humanidad, consumiendo alimentos ultraprocesados y llenos de pesticidas, reduciendo sus existencias a hábitos mecanizados, aislándose en sus vidas altamente controladas por sistemas de poder.

Este cambio de percepción señalado por Harvey —tan necesario para todos nosotros— no se presenta en *Mugre Rosa* como una preocupación colectiva en ninguna de las capas sociales. No presentarlo así es, por lo tanto, una postura política y ética de esta autora que denuncia este desprecio. Lo que se nota en la novela es una crítica al gobierno que manipula la información con “palabras resbaladizas e inofensivas, de nombres técnicos, pero con poca convicción” (161) o incluso a la apatía de las personas, que “caminaban por las calles como si nada estuviera sucediendo” (119); personas que, de cierta manera, estaban igualadas en sus pánicos y expresiones nulas, incluso ante lo innegable, ya que el escenario tétrico que se veía era

tan aterrador que en “pleno día, se hizo de noche, con una oscuridad roja, como sangre coagulada” (157).

En este contexto caótico propuesto en la novela *Mugre Rosa*, también se nota una crítica al consumo exacerbado. En una situación pandémica, algunos hábitos considerados por muchos como elementos necesarios dejan de tener sentido, ya que la lucha por mantenerse saludable y vivo se convierte en prioridad. Así, las etiquetas en la mesa, la porcelana, los cubiertos indicados para cada alimento, el maquillaje, el peso adecuado, los suplementos vitamínicos o las cremas para arrugas —sin los cuales poco se podría vivir— se vuelven superfluos y caricaturescos, oliendo a pasado ante la inminencia de la muerte. Por eso, también se puede pensar que, de cierta forma, la epidemia es un obstáculo para el sistema de producción y consumo. Entonces, la preservación de la especie humana garantiza la continuación de la explotación y la ganancia; es decir, no se trata de una valoración de la vida, dado que se inserta en el sistema como moneda de cambio.

Estas vidas humanas aparecen, en la novela en cuestión, como piezas de un engranaje movido por un poder intangible y pulverizado. Quizá la propia niebla que cubría la ciudad pueda ser pensada como una metáfora de ese poder, llamado por Michel Foucault biopoder, que es la administración y la normalización de las vidas humanas, instalándose en todas las formas de existencia, desde el nacimiento hasta la muerte. Foucault lo define como “el conjunto de los mecanismos por los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus características biológicas fundamentales, va a poder entrar en una política, una estrategia política, una estrategia general del poder” (Foucault 2008, 03). O, también, el filósofo francés argumenta que “tales procesos son asumidos mediante toda una serie de intervenciones y controles reguladores: una biopolítica de la población” (Foucault 1988, 131).

En *Mugre Rosa*, esta forma de poder se materializa en algunas subdivisiones, especialmente a través del sistema de salud, de las redes de comunicación y de la fuerza militar. Al principio, en los cuerpos afectados por el mal aparecen los síntomas —piel seca, descamación, cuerpo en carne viva, postración— que los transforman en piezas de un espectáculo repugnante, vistas con asombro como futuras estadísticas de muertos, alejados de aquellos que aún no habían sido contaminados. Son colocados dentro de las alas de los crónicos, en total aislamiento, cuyo destino no se sabría más. El sistema de salud se muestra como un dispositivo (Foucault 2000),

y con ello se tiene la reglamentación de la vida; se tiene el poder de hacer vivir a la fuerza productiva o dejar morir, si esa vida se considera prescindible en los modos de producción. Puede pensarse, desde la perspectiva del poder, en los seres enfermos en esta novela, concordando con lo que denuncia Foucault sobre las formas de vida consideradas indeseables y, por lo tanto, descartables. Él afirma que la muerte de ese “otro” que es considerado malo, inferior, degenerado, anormal —y aquí se añade, enfermo— dentro de un sistema de administración de la vida humana, no representa una pérdida humanitaria, sino que “es lo que va a dejar la vida en general más sana; más sana y más pura” (2000, 305).

Este poder instaurado en el entorno urbano revela su monstruosa cara de control también mediante la fuerza militar en un escenario devastado: barrios moribundos, sonidos de alarmas con toque de queda, soldados armados, camiones que llevaban “a las personas a campamentos temporales de reubicación” (Trías 2022, 215), evacuación a lugares desconocidos y no identificados. Otro brazo del poder que administra la vida humana está compuesto por canales de información, en los cuales se establece un orden sin aclaraciones ni diálogo. Los personajes son informados por noticias fabricadas, parciales, controvertidas, que solo seguían un flujo de información permitido por el gobierno.

De esta forma, se comprende que la novela de Trías enfatiza otra cara de un contexto pandémico, al considerar el poder que manipula y controla a las personas en una sociedad. Esta discusión clasifica la novela —y también el poema de Fonseca— dentro de lo que propone Giorgio Agamben cuando reflexiona sobre el concepto de contemporáneo. Para Agamben, el “contemporáneo es aquel que mantiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad” (2009, 62). Para ser contemporáneo, el/la escritor(a) necesita “sumergir la pluma en las tinieblas del presente” y “neutralizar las luces que provienen de la época para descubrir sus tinieblas, su oscuridad especial, que no está, sin embargo, separada de aquellas luces” del pasado (2009, 63). Se debe tener una mirada que se dirija a cuestionar ese presente, en todo aquello que queda bajo la oscuridad del poder, ese que es la gran luz que nos ciega y oscurece todo lo demás, como sugiere Georges Didi-Huberman (2011), en su metáfora sobre la fuerza del pequeño brillo, intermitente y constante de las luciérnagas (las formas de resistencia) contra el gran reflector que sobrepone y apaga violentamente otros brillos, el biopoder.

Se puede afirmar, entonces, que Trías y Fonseca forman parte del cuadro de escritores contemporáneos latinoamericanos, no porque vivan y produzcan literatura en este mismo contexto histórico, sino porque sus literaturas denuncian el control del poder en sus caras políticas, sociales y económicas que desde hace tiempo destruyen el medioambiente e imponen su codicia sobre los seres vivos, manipulándolos, sirviéndose de sus fuerzas vitales. La escritura de Trías y también la de Fonseca se concentran en la observación de aspectos cotidianos que parecen pequeños —dentro de la oscuridad de nuestra imposibilidad de percepción— y los exponen a la vista de todos.

Para completar el análisis de las tres obras seleccionadas, se tiene la novela del colombiano Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera* (1985). El autor logra, en este texto, hacer lo que Derrida pensó sobre lo que podría ser la literatura, pues, para el filósofo, esta sería “una institución que consiste en transgredir y transformar” (1985, 113-4).

La gran transgresión de la obra radica en la comprensión del concepto de amor, que no se trata del modelo romántico e idealizado, sino que se aproxima a una construcción de tono más realista, en la que se presentan rasgos de perversión, obsesión, individualismo, ambición, celos, estatus en las relaciones sociales, entre otras formas de contraposición a lo que estipuló el Romanticismo al establecer una visión idealizada y disimulada del amor como algo sublime, puro y virtuoso. En cuanto a la transformación —o la desbordante transformación—, es necesario pensar en los significados del amor y el cólera en la novela de Gabo; estos se dan dentro de una trama cuyo escenario está marcado por tiempos de guerra, pues en esta novela, el amor y el cólera aparecen juntos desde el título y también se comparan a lo largo del libro, como se lee en el pasaje en el que se afirma que “los síntomas del amor son los mismos del cólera” (García Márquez 1985, 49).

Sobre esa pandemia en particular, es relevante decir que el cólera llegó a América Latina a mediados del siglo XIX. Es una enfermedad gastrointestinal provocada por la bacteria “*vibrio cholerae*”. Se transmite por agua o alimentos contaminados. Como síntomas principales se tienen: vómitos, diarrea, deshidratación, fiebre, dolores que pueden agravarse hasta llegar a la muerte. Esta enfermedad está relacionada con la falta de saneamiento básico, políticas públicas y acceso a la información. Con medidas afirmativas para el control de la enfermedad, se podría reducir el número

de muertes. Este dato es importante para establecer una conexión entre dicha enfermedad y el desinterés del poder público en combatirla. Para Maria Antónia Pires de Almeida, “la prevención se reduce a la adopción de medidas de saneamiento básico: la desinfección de las aguas con cloro” (Almeida 2011).

La autora afirma, además, que estas medidas se pusieron en práctica en Europa y América del Norte a lo largo del siglo XX, y con eso se logró erradicar el cólera en esas regiones del planeta; por otro lado, destaca que en otras regiones donde no hubo el mismo esfuerzo por parte de los gobiernos para controlar la epidemia, se puede verificar que “la enfermedad aún aparece con gravedad” (Almeida 2011). Más concretamente: los países pobres terminaron sufriendo más pérdidas debido a la falta de inversión en políticas públicas e infraestructura. La novela denuncia esto al afirmar que “el cólera se cebó mucho más contra la población negra, por ser la más numerosa y pobre” (García Márquez 1985, 86). El siguiente extracto muestra la denuncia en relación con la condición social de los enfermos:

La epidemia de cólera morbo, cuyas primeras víctimas cayeron fulminadas en los charcos del mercado, causó en once semanas la mayor mortandad de nuestra historia. Hasta entonces, algunos muertos insignes eran sepultados bajo las losas de las iglesias, en la vecindad esquivada de los arzobispos y dignatarios, y los menos ricos eran enterrados en los patios de los conventos. Los pobres iban al cementerio colonial, en una colina ventosa separada de la ciudad por un canal de aguas áridas, cuyo puente de argamasa tenía una marquesina con un letrero esculpido por orden de algún alcalde clarividente: *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*. En las dos primeras semanas del cólera, el cementerio se desbordó y no quedó un solo lugar en las iglesias, a pesar de que habían pasado al osario común los restos carcomidos de numerosos próceres sin nombre. El aire de la catedral se enrareció con los vapores de las criptas mal selladas, y sus puertas solo se volvieron a abrir tres años después. (85)

En este extracto se plantean algunas cuestiones. Una de ellas: el vasto número de víctimas —compuesto por personas pobres— para una enfermedad que podría ser controlada; otro punto sería que, incluso en la muerte, hay diferencias entre ricos y pobres; además, la cita en latín —retirada del cartel en la puerta del infierno en la *Divina Comedia* de Dante— excluye toda esperanza de alguna mejora en la vida de los enfermos, tanto en vida como después de su muerte. Otro aspecto relevante en la novela

en cuestión es que la enfermedad, en muchos momentos, se asemeja a otro gran infortunio para la población: la presencia de la guerra civil entre liberales y conservadores, y del poder que la sostenía, evidenciando que el conflicto era una cuestión política, como se puede leer en el extracto:

En agosto de ese año, una nueva guerra civil de las tantas que asolaban el país hacía más de medio siglo amenazó con generalizarse, y el gobierno impuso la ley marcial y el toque de queda a las seis de la tarde en los estados del litoral caribe. Aunque ya habían ocurrido algunos disturbios y la tropa cometía toda clase de abusos a título de escarmiento. (56)

El cólera, en muchos momentos, puede asociarse a la cólera, en el sentido de la violencia explícita o velada por las costumbres de la sociedad, que imponen restricciones a los afectos verdaderos, es decir: la conveniencia en detrimento del amor; o también en los crímenes de guerra, con la aparición de cuerpos flotando en las aguas, sin una definición concreta de la causa de la muerte, ya sea por enfermedad o por asesinato, como se lee en el fragmento:

En un solo día vio pasar flotando tres cuerpos humanos, hinchados y verdes, con varios buitres encima. Pasaron primero los cuerpos de dos hombres, uno de ellos sin cabeza, luego el de una niña de pocos años cuyos cabellos de medusa seguían ondeando en la estela del barco. Nunca supo, porque nunca se sabía, si eran víctimas del cólera o de la guerra. (108)

De esta forma, todo el espacio de la novela está atravesado por estas dos calamidades sociales: se mencionan las presencias de refugiados, de muertes por disparos y decretos, puestos de cuarentena individual o barrios sometidos a estricta vigilancia médica y otras formas de control, al mismo tiempo que también se mencionan muertes, pánico al cólera, fiebres de enfermedad y de amor.

En cuanto al amor, hay algo de fingimiento ficcional en el título que, al principio, puede parecer un encuentro de almas entre los personajes protagonistas. Sin embargo, la trama se estructura en torno a un triángulo amoroso entre Fermina Daza, Florentino Ariza y Juvenal Urbino —con un tiempo cronológico correspondiente a más de cincuenta años, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los dolores de

los amores impedidos, los síntomas de la enfermedad y los sufrimientos de la guerra se hermanan en las vidas de los personajes, singularmente humanizados en la novela, pues no son ni buenos ni malos, sino susceptibles de sufrir las inclemencias de su tiempo.

Así, en la novela de García Márquez, la literatura se convierte en un instrumento de cuestionamiento del *statu quo*, por ejemplo, en relación a los temas que fundamentan y construyen un ordenamiento para la sociedad. Aunque la fecha de su primera publicación esté distante, el escritor colombiano puede ser pensado, como Trías y Fonseca, a partir de lo que propone Agamben sobre lo contemporáneo, pues, al igual que los dos escritores mencionados, García Márquez también hace de su literatura un dispositivo de reflexión sobre los poderes que nos estructuran como cuerpo colectivo, y de crítica en relación con las acciones humanas dentro de contextos en los cuales lo que está en juego es la propia vida o las interrelaciones personales e inserción social, haciéndonos pensar en un límite ético para nuestras propias acciones.

CUANDO EL DESEO DE VIVIR TRASCIENDE EL CONTROL DE LA VIDA Y EL PODER DE MATAR

Aunque las vidas humanas estén sometidas a la administración de sus existencias por parte de un biopoder, siempre habrá un carácter individual que pondrá ese poder en riesgo; siempre habrá la fuerza de cada ser, la creatividad, la capacidad de adaptarse y reinventarse. Ante la inminencia de la muerte, esto se vuelve mucho más evidente. Y cada persona producirá, dentro de lo posible, estrategias para garantizar la vida, pues normalmente la presencia del impulso y de la potencia de la vida nos impulsa a crear salidas.

En las tres obras literarias que sirven como corpus para el análisis, el deseo de vivir y la esperanza en la preservación de la vida se superponen a la aceptación de la muerte inminente. Luchar por ello es como una trampa saludable que afloja —aunque no rompa por completo— las ataduras del poder controlador o, como lo conceptualiza Michel Foucault, de un biopoder.

En *La Tierra en pandemia*, la esperanza se concentra en la ciencia, en especial, en el descubrimiento de la vacuna y su producción y distribu-

ción a gran escala. Durante los años en los que estuvimos bajo el peligro del contagio por la COVID-19, se propagaron muchas noticias infundadas, que involucraron discusiones sobre la eficacia de la vacuna, su seguridad en cuanto a la velocidad de producción y la sospecha sobre la capacidad de las pruebas antes de la aplicación masiva de las dosis, entre otros rumores que terminaron ayudando a infundir el miedo a vacunarse en las poblaciones.

Al debatir sobre la importancia de la vacuna, Judith Butler (2020) criticó al gobierno estadounidense por priorizar la vacuna solo para su propio país, y esa reflexión destacó algunos aspectos que necesitan ser considerados. El primero discute el hecho de que el aislamiento obligatorio nos hizo percibir una interdependencia global, y con ello, la comprensión de que el virus no discriminó a nadie, pero que los humanos sí lo hicieron, ya que quedó claro en el contexto pandémico que “la desigualdad radical, que incluye el nacionalismo, la supremacía blanca, la violencia contra las mujeres, las personas *queer* y trans, y la explotación capitalista encontró maneras de reproducir y fortalecer sus poderes dentro de las zonas pandémicas” (60), pues durante la pandemia lo que se observó fue una mayor vulnerabilidad entre las personas en situación de calle, los pobres y aquellos sin cobertura de planes de salud. Otro aspecto relevante es la reflexión de Butler sobre una creciente concienciación —fuera de la visión capitalista—, que provocó “un número cada vez mayor” de personas interesadas en repensar los medios de producción, el uso de recursos, las relaciones sociales, entre otros; muchas de ellas “por primera vez, desearon un cambio en el mundo” (65), en claro contraste con aquellos que querían para sí las vacunas y que podían tener mejores condiciones de aislamiento social. En contraposición al movimiento antivacunas, se encuentra el poema de Aleilton Fonseca (2020). En su última parte —titulada “Canto final”— se leen los versos: “La diosa que salva, y ahora se gesta en las fórmulas de la Ciencia, / Ha de restaurarnos el honor de vivir sin pedir clemencia. / La vida en su lecho recto, en busca de un nuevo porvenir”. (57).

El poeta —clarividente de su tiempo— tenía razón. Con la llegada de la vacuna, se logró controlar la COVID-19 y se retornó a la convivencia social, a la restauración de las interrelaciones, a la reconstrucción de lo que fue destruido o limitado por el tiempo de espera y aislamiento. Sobre la fe en la ciencia y en una nueva propuesta política, el filósofo Alain Badiou hizo un llamado, en 2020, antes de la llegada de la vacuna:

Demos crédito, incluso y sobre todo confinados, únicamente a las verdades verificables de la ciencia y a las perspectivas fundamentadas en una nueva política, en sus experiencias localizadas y en su objetivo estratégico. (2020, 78)

También la escritora Fernanda Trías elige, en *Mugre Rosa*, reflexionar sobre las estrategias de supervivencia y, después del peligro del contagio, la reconstrucción de nuestras humanidades. Esta elección se manifiesta, sobre todo, a través de las formas de afecto. La protagonista trabaja como cuidadora de un niño que, de alguna manera, es abandonado por un tiempo incluso por sus propios padres. Además, se observa el cuidado que tiene hacia su madre, a pesar de la relación conflictiva entre ambas; con su exmarido, contaminado por la enfermedad, e incluso se pueden notar gestos de afecto hacia otros personajes como el señor que busca a su hija en las instituciones de salud y que descubre la muerte de esta, pero sin profundizar en los detalles de su muerte o el destino del cuerpo. En cuanto a este cuidado por los demás y el fortalecimiento en la convivencia y el enfrentamiento de un problema colectivo, parece ser una elección ética de la autora optar por escribir soluciones a partir de la solidaridad y la empatía.

Al reflexionar sobre nuestra condición contemporánea, dentro de un sistema capitalista que incluye individualismos, hiperconectividad, cambios en las relaciones —que se vuelven más virtuales—, ambiciones que colocan el lucro como el objetivo siempre más importante, entre otros problemas del cambio del siglo XIX al siglo XX, el filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi (2020) cuestiona:

¿Cómo reacciona el organismo colectivo, el cuerpo planetario, la mente hiperconectada sometida durante tres décadas a la tensión ininterrumpida de la competencia y de la hiperestimulación nerviosa, a la guerra por la supervivencia, a la soledad metropolitana y a la tristeza, incapaz de liberarse de la resaca que roba la vida y la transforma en estrés permanente, como un drogadicto que nunca consigue alcanzar a la heroína que sin embargo baila ante sus ojos, sometido a la humillación de la desigualdad y de la impotencia? (39)

Para este cuestionamiento, se puede inferir que Trías encuentra —si no la principal salida— al menos un camino alternativo, que parece ser lo que mantendrá la vida en su aspecto humano, pues somos seres de lengua-

je y necesitamos vivir juntos en sociedad. Todo lo que producimos, para bien o para mal, es compartido, permanece y genera otras perspectivas y descubrimientos dentro de una colectividad. También a través del afecto, la vida se mantiene, supera obstáculos y se nutre para levantarse nuevamente. Sin embargo, por afecto no se entiende el amor romántico ni algún otro sentimiento acrítico, movido por el instinto o la alienación.

Sobre el tema del afecto, Safatle (2016), en su análisis de las experiencias políticas de esta época, muchas veces pautadas en relaciones violentas y extremistas, marcadas por discriminaciones, racismo, tendencias autoritarias y otros obstáculos al buen vivir colectivo, observa que toda forma de poder impone afectos que bloquean o potencian a los seres. En las relaciones de poder en las que no hay coerción, sino adhesión de los participantes de esa comunidad, también surgirá la aparición de nuevas formas de pensamiento y de afectividades, así como nuevas identidades de los seres y nuevas estructuraciones de convivencia. Para Safatle, la política es una cuestión de circulación de afectos.

Cabe aquí pensar en algunas cuestiones. Por un lado, muchas veces la política —y el poder que la sostiene— nos afecta a partir del sometimiento que las dominaciones producen en los dominados, por ejemplo, con la producción y diseminación de la melancolía. Esta siempre será la búsqueda de algo perdido, una fijación que paraliza el tiempo y el yo, que ante la imposibilidad que la melancolía instituye, entra en un proceso de desintegración de la capacidad de acción y se transforma en su propio censor. Así, el afecto tendría esta otra faceta: ser el organizador del horizonte de expectativas, sometiendo a las personas a un cierto control.

Pensando más allá de este control, pero desde la perspectiva de la autonomía de los seres, Safatle defiende que la política sería la disolución de todo lugar fijo, en el sentido de que en ella los elementos pueden intercambiar sus lugares; para él, las “sociedades son, en su nivel más fundamental, circuitos de afectos” (2016, 8). En este pensamiento, el autor destaca que hay una gran fuerza en una sociedad que se constituye como una zona de indiferencia, entendida no como desprecio, sino como un espacio en el que todas las diferencias pueden constituirse y desconstituirse, ya que todas conciernen a todos. Así, a través de los afectos potenciadores, todos son capaces de dejarse tocar y de dejarse transformar, en continuo movimiento.

Esta construcción de los caminos del afecto como salidas a los problemas colectivos se puede ver en *Mugre Rosa*. Además, la protagonista

sobrevive, no enloquece con la soledad, la angustia y la incertidumbre propias de los contextos pandémicos; se deja tocar por los dolores a su alrededor, demuestra paciencia y solidaridad con los cuidados que intenta llevar a cabo, mantiene la conciencia de su condición, de su contexto y, sobre todo, comprende las estrategias de manipulación del biopoder instituido.

En cuanto a *El amor en los tiempos del cólera*, en principio, en una lectura superficial del título, podría pensarse como una historia de amor que atraviesa más de cinco décadas, resiliente y verdadero. Si la leyéramos así, la estrategia para salir de una situación de desdicha colectiva —patología de hecho o enfermedad metafórica— sería pensar en el amor como la solución. Sin embargo, lo que atraviesa la trama va más allá de las palabras y solo puede inferirse en la profundidad de la escritura de Gabo.

Una forma de supervivencia en el contexto descrito en esta narrativa, que mezcla el cólera y la guerra, es la capacidad de leer la colectividad, de comprender las artimañas del poder, de vacunarse metafóricamente contra la alienación de una lectura basada, sobre todo, en la idealización del amor romántico —que se deconstruye en esta novela— y en la peligrosa disimulación que hay en una supuesta ingenuidad de un final feliz.

Posicionándose de forma crítica sobre su presente, el autor colombiano enumera temas relevantes que atraviesan la construcción de su país como nación, tales como los conflictos históricos, la falta de infraestructura, los lugares privilegiados de la intelectualidad y del clero dentro de las relaciones de poder, los crímenes impunes, situados bajo la condescendencia de un poder político y económico, la desigualdad social, la hipocresía, las perversiones de los ciudadanos de renombre, entre otros aspectos. Esta mirada crítica hacia su presente, con vistas a la comprensión o reflexión del pasado histórico, hace que García Márquez también pueda ser considerado (al igual que Trías y Fonseca) como contemporáneo. Esta conceptualización se alinea con el argumento de Agamben cuando afirma que:

El contemporáneo no es solo aquel que, al percibir la oscuridad del presente, capta en ella la luz resuelta, sino también aquel que, dividiendo e interpolando el tiempo, está a la altura de transformarlo y de ponerlo en relación con otros tiempos, de leer en él de un modo inédito la historia, de citarla según una necesidad que no proviene en absoluto de su propio arbitrio, sino de una exigencia a la cual no puede dejar de responder. (2009, 72)

Por eso, esta novela se afirma como un instrumento crítico de la construcción histórica de Colombia, y al ampliar sus fronteras se extiende

también a una revisión de las historias de otras naciones de América Latina, ya que otras naciones que componen este vasto territorio también pueden ser objeto de crítica en cuanto a las consecuencias de la colonización europea, como el enriquecimiento de una parte de la población, la explotación del trabajo, la desigualdad y el alejamiento de los derechos civiles, la creación de una élite blanqueada y la propagación de la pobreza entre los pueblos negros e indígenas, todo ello producido y solidificado bajo velos disimulados que comprenden nuestras formaciones étnicas y sociales, constituidas por un supuesto amor y respeto que nunca existieron realmente, pero que se cristalizan en nuestras mentes cuando buscamos justificar nuestras identidades mestizas.

CONCLUSIÓN

A partir del análisis de estas tres obras literarias, se puede inferir que en situaciones en las que una colectividad se ve amenazada por el peligro de un contagio, siempre hay más que leer que la propia enfermedad. Es necesario percibir las caras de contextos como estos, especialmente en lo que respecta a los aspectos económicos, políticos y sociales. También es necesario pensar que existen salidas posibles y no solo un único camino.

Como sugerencia para reflexionar sobre el contexto pospandemia de COVID-19, Žižek (2020) comenta y aconseja: “otras catástrofes se avecinan en el horizonte o ya están ocurriendo: sequías, olas de calor, tormentas masivas, etc. En todos estos casos, la respuesta no es pánico, sino un trabajo duro y urgente para establecer algún tipo de eficiente coordinación global” (25). Sin pánico ni desaliento, lo que las tres obras literarias analizadas en este estudio presentan son formas de reacción y de resistencia física, emocional y de autonomía de pensamiento.

En las tres obras analizadas, la confianza en la capacidad de la ciencia, los afectos que potencian las humanidades y la criticidad frente al mundo que nos rodea son diversas formas de vacunas y, cuando se aplican en conjunto, son capaces de salvar cuerpos, subjetividades y autonomía de pensamiento. En ellas se cumple la función que tiene la literatura, cuando se pone a observar el mundo que rodea su producción, para así resignificar los interdictos, reflexionar sobre las relaciones de poder y revelar los puntos oscuros de nuestra historia. ✿

Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Traducido por Vinícius Nicastrro Honesko. Chapecó: Argos.
- Agamben, Giorgio, et al. 2020. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). <https://bit.ly/sopadewuhan>.
- Almeida, Maria Antónia Pires de. 2011. *A epidemia de cólera de 1853-1856 na imprensa portuguesa*. <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/TvjCDMypk3fkN-9nBSKnpCHh/#>.
- Badiou, Alain. 2020. “Sobre la situación epidémica”. En Giorgio Agamben et al., *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Berardi, Franco. “Crónica de la psicodéfecación”. En Giorgio Agamben et al., *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Derrida, Jacques. 2018. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Traducido por Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Dicionário Academia Brasileira de las Letras (DABL)*. <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/abl-responde>. Accedido diciembre de 2024.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Fonseca, Aleilton. 2020. *A Terra em pandemia*. Itabuna: Mondrongo.
- Foucault, Michel. 1988. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Traducido por Maria Thereza da Costa Albuquerque y J. A. Guilhon Albuquerque. Río de Janeiro: Edições Graal.
- . 2000. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. Traducido por Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes.
- . 2008. *Segurança, território, população: Curso dado no Collège de France (1977-1978)*. São Paulo: Martins Fontes.
- Harvey, David. 2020. “Política anticapitalista en tiempos de coronavirus”. En Giorgio Agamben et al., *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- García Márquez, Gabriel. 1985. *O amor nos tempos do cólera*. Traducido por Antônio Callado. Río de Janeiro: Record.
- López Petit, Santiago López. 2020. “El coronavirus como declaración de guerra”. En Giorgio Agamben et al., *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).
- Mbembe, Achille. 2016. “Necropolítica”. *Revista Arte e Ensaios*, 32: 122-51. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>. Acesso em 10 abr. 2024. p. 122-151.
- Nancy, Jean-Luc. 2020. “Excepción viral”. En Giorgio Agamben et al., *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

- “Negacionismo”. *Academia Brasileira de Letras*. Accedido 14 de abril de 2024. <https://www.academia.org.br/nossa-lingua/nova-palavra/negacionismo>.
- Safatle, Vladimir. 2016. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2^a ed. Belo Horizonte: Autêntica.
- Valim, Patrícia, Avelar, Alexandre de Sá. 2020. “Negacionismo histórico: entre a governamentalidade e a violação dos direitos fundamentais”. *Revista Cult*. <https://revistacult.uol.com.br/home/negacionismo-historico/>.
- Trías, Fernanda. 2022. *Gosma rosa*. Traducido por Ellen Maria Vasconcelos. Belo Horizonte: Moinhos.
- Žižek, Slavoj. 2020. “El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill...”. En Giorgio Agamben et al., *Sopa de Wuhan*. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio).

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

Estética prospectiva, trágico colonial e imaginación política: aproximaciones iniciales entre *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, y *Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella

Prospective Aesthetics, Colonial Tragedy, and Political Imagination: Initial Approaches between Um defeito de cor, by Ana Maria Gonçalves, and Changó, el gran putas, by Manuel Zapata Olivella

MARCOS ALEXANDRE DO AMARAL RAMOS JÚNIOR

Universidad Nacional de Colombia
Bogotá, Colombia
marcosramosjunior@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3485-8462>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.4>

Fecha de recepción: 10 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 31 de marzo de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo analiza las obras *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves, y *Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella, como narrativas afrodiaspóricas que desestabilizan el dispositivo de la historia occidental y confrontan el trágico colonial. El objetivo es demostrar cómo estas obras reconfiguran la memoria histórica desde voces marginalizadas, utilizando estrategias como la fabulación crítica, la mitopoética y la espiritualidad como herramientas de resistencia y emancipación. La metodología se basa en un análisis comparativo de las obras, articulando conceptos como represión, sublimación y estética prospectiva, además de establecer diálogos con teóricos como Saidiya Hartman, Walter D. Mignolo y Achille Mbembe. Los resultados evidencian que ambas narrativas operan como contradispositivos, desplazando el eje eurocéntrico de la historia y reinscribiendo la agencia afrodiaspórica. La espiritualidad africana emerge como eje central, no solo como tema, sino como una práctica descolonizadora que proyecta futuros alternativos. Se concluye que estas obras, al reescribir el pasado, desafían la colonialidad del saber y abren caminos para la construcción de identidades y horizontes emancipatorios.

PALABRAS CLAVE: literatura afrodiaspórica, estética prospectiva, trágico colonial, memoria histórica, descolonización.

ABSTRACT

This article analyzes *Um defeito de cor*, by Ana Maria Gonçalves, and *Changó, el gran putas* by Manuel Zapata Olivella as Afrodiasporic narratives that destabilize the framework of Western history and confront the Colonial Tragic. The aim is to demonstrate how these works reconfigure historical memory through marginalized voices, employing strategies such as critical fabulation, mythopoetics, and spirituality as tools of resistance and emancipation. The methodology is based on a comparative analysis of both works, drawing on concepts such as repression, sublimation, and Prospective Aesthetics, while engaging with theorists like Saidiya Hartman, Walter D. Mignolo, and Achille Mbembe. The findings reveal that both narratives function as counter-devices, shifting the Eurocentric axis of history and reinscribing Afrodiasporic agency. African spirituality emerges as a central axis—not only as a theme but as a decolonizing practice that envisions alternative futures. The article concludes that by rewriting the past, these works challenge the coloniality of knowledge and open pathways for the construction of emancipatory identities and horizons.

KEYWORDS: Afrodiasporic literature, prospective aesthetics, colonial tragic, historical memory, decolonization.

LITERATURA AFRODIASPÓRICA, TRÁGICO COLONIAL Y ESTÉTICA PROSPECTIVA

ESTE ARTÍCULO SOSTIENE que la literatura afrodiaspórica¹ emerge como un eje fundamental en la reconfiguración de narrativas históricas for-

-
1. En el presente artículo, utilizo el término *literatura afrodiaspórica* (o literaturas afrodescendientes) para referirme a las producciones literarias que emergen de las

jadas por estructuras coloniales, trascendiendo la mera revisión del pasado para consolidarse como un instrumento crítico, capaz de desestabilizar jerarquías de poder y violencias epistémicas perpetuadas por la colonialidad. Como bien señala Quijano (2000), la colonialidad no se limita al colonialismo histórico, sino que se inscribe como una matriz de poder que estructura las relaciones sociales, económicas y culturales a partir de clasificaciones raciales y geopolíticas. En este contexto, la escritura afrodiaspórica adquiere un doble carácter: acto estético y gesto político, capaz de tensionar la exclusión sistémica y el silenciamiento histórico de voces y cosmovisiones africanas. Las obras *Um defeito de cor* (2006), de la brasileña Ana Maria Gonçalves,² y *Changó, el gran putas* (1983), del colombiano Manuel Zapata Olivella,³ ejemplifican esta dinámica. Ambas no solo reconstruyen episodios históricos marcados por la diáspora africana, sino que también los resignifican a partir de protagonismos negros, articulando memoria colectiva e imaginario insurgente. Para ello, movilizan estrategias narrativas que subvierten dos dinámicas hegemónicas: la represión, entendida como un mecanismo que borra las prácticas afrodiaspóricas, y la sublimación, proceso mediante el cual estas prácticas son cooptadas y adaptadas a moldes culturales dominantes. En esta subversión, como argumenta Mignolo (2000) en su discusión sobre epistemicidio, opera una “desobediencia epistémica”, reinscribiendo saberes marginalizados en el centro de la narrativa histórica.

No obstante, incluso ante este potencial reconfigurador, la literatura afrodiaspórica enfrenta lo que proponemos denominar *trágico colo-*

experiencias históricas, culturales y políticas de las poblaciones africanas y sus descendientes en la diáspora, particularmente en las Américas. Estas obras frecuentemente exploran temas como la esclavitud, el tráfico transatlántico, la resistencia, la ancestralidad y la espiritualidad africanas, articulando memoria y ficción como herramientas para reconfigurar las narrativas históricas. Aunque ampliamente diversas en su forma y contenido, estas literaturas comparten una preocupación central por la afirmación de subjetividades negras, la contestación de las estructuras de poder coloniales y la construcción de horizontes de emancipación.

2. Ana Maria Gonçalves es una escritora brasileña nacida en 1970, conocida principalmente por su novela *Um defeito de cor* (2006). Además de su labor literaria, se ha destacado en debates sobre cuestiones raciales y de género en Brasil.
3. Manuel Zapata Olivella (1920-2004) fue un escritor, antropólogo y médico colombiano, considerado uno de los máximos exponentes de la literatura afrocolombiana. Zapata Olivella dedicó su carrera a rescatar y visibilizar las contribuciones culturales y políticas de las comunidades afrodescendientes, tanto en su obra literaria como en su labor como investigador y activista.

nial: una perspectiva de futuro atrapada en jerarquías de exclusión racial, económica y cultural, naturalizadas como inevitabilidades históricas. A diferencia de la concepción nietzscheana de lo trágico —que, en *El nacimiento de la tragedia* (1872), surge de la tensión entre lo apolíneo (orden, racionalidad) y lo dionisiaco (caos, éxtasis) como vía de afirmación vital—, el trágico colonial no se origina en fuerzas metafísicas, sino en estructuras materiales y simbólicas consolidadas a lo largo de siglos. Estas estructuras, como señala Mbembe (2016) en *Crítica de la razón negra*, convierten la violencia racial en un *a priori* ontológico, limitando la agencia de los sujetos racializados y restringiendo la imaginación de futuros emancipatorios. En este contexto, las obras de Gonçalves y Zapata Olivella no solo revelan el trágico colonial, sino que lo desafían a través de lo que denominamos *estética prospectiva*. Al reinscribir luchas históricas —como la Revolución haitiana en *Changó, el gran putas* o la trayectoria de Kehinde, protagonista de *Um defeito de cor*—, estas narrativas transforman la memoria en un proyecto político, tal como sugiere Ricoeur (2000) en *La memoria, la historia, el olvido*. En ellas, la ficción opera como un espacio de reparación simbólica, donde las cosmovisiones africanas (como el concepto yoruba de *axé* o el *vodú* haitiano) son reactivadas no como folclore, sino como sistemas de conocimiento capaces de desafiar la linealidad del tiempo colonial. Así, el diálogo entre estas obras y las teorías poscoloniales —desde Fanon (1961) y su concepto de violencia epistémica, hasta Glissant (1990) y su defensa del derecho a la opacidad— revela un doble movimiento: desmontar la naturalización del sufrimiento negro y, al mismo tiempo, erigir utopías concretas (Bloch 1959), en las que la resistencia cultural se entrelaza con la reinención del futuro. Es en esta intersección entre memoria insurgente e imaginación radical donde la literatura afrodiaspórica trasciende el trágico colonial, proponiendo no solo una revisión del pasado, sino un horizonte de posibilidades en el que la emancipación se afirma como un acto continuo de creación colectiva.

Para confrontar el trágico colonial —esa narrativa que encierra el futuro dentro de estructuras de opresión racial y epistémica—, este artículo propone el concepto de *estética prospectiva* como herramienta analítica central. Dicho concepto designa un conjunto de estrategias narrativas y simbólicas que, al resignificar el pasado, lo convierten en un campo de posibilidades políticas, desafiando la linealidad impuesta por la colonialidad. No se trata solo de recuperar memorias silenciadas, sino de reconfigurar

el propio acto de narrar como un gesto descolonizador, capaz de desestabilizar la noción de la historia como destino inmutable. La estética prospectiva opera, así, como una hermenéutica insurgente, en la que el pasado deja de ser un archivo estático de traumas —marcado por la represión cultural y la sublimación (apropiación asimilacionista)— para convertirse en materia viva de reinención. Este proceso resuena con la noción de efecto mariposa, en el que pequeñas alteraciones en las condiciones iniciales generan transformaciones sistémicas. En las narrativas afrodiaspóricas, detalles aparentemente marginales —un ritual ancestral recuperado, una palabra en yoruba insertada en el texto, un personaje que reivindica su agencia— actúan como semillas de desorden creativo, capaces de fisurar la temporalidad colonial. Como argumenta Glissant (1997) en *Poética de la relación*, la literatura caribeña (y, por extensión, la afrodiaspórica) se construye sobre una “poética del torbellino”, en la que la fragmentación del tiempo histórico permite la emergencia de futuros pluriversales.

Esta estética dialoga profundamente con la *imaginación política*, tal como la define Kelley (2002) al describir cómo los movimientos negros han trascendido la mera resistencia para articular visiones radicales de libertad. Kelley demuestra que la utopía no es un delirio ni un escapismo, sino una práctica colectiva de supervivencia e invención, un ejercicio que las obras analizadas materializan en sus narrativas. En *Changó, el gran putas*, por ejemplo, la Revolución haitiana no se presenta como un evento aislado, sino como un nexo temporal que conecta las luchas anticoloniales del pasado con las insurgencias del futuro. Por su parte, *Um defeito de cor* reconstruye la trayectoria de Kehinde, una anciana ciega que reconfigura su biografía a través de narrativas orales, transformando su memoria individual en una epopeya colectiva. Esta estrategia se alinea con lo que Hartman (2008), en *Venus in Two Acts*, denomina “fabulación crítica”, un método que busca llenar los vacíos del archivo colonial con voces silenciadas. La oposición entre la estética prospectiva y el trágico colonial es, por tanto, epistemológica como ontológica. Mientras que el trágico colonial naturaliza la violencia racial como un destino ineludible, la estética prospectiva afirma la literariedad como un espacio de agenciamiento temporal. Aquí, la ficción no solo cuestiona lo que fue, sino que también reinventa lo que podría haber sido y proyecta lo que aún puede ser.

REPRESIÓN Y SUBLIMACIÓN: LA CONSTRUCCIÓN DE LA HISTORIA Y LOS MECANISMOS DE LA COLONIALIDAD

—*Que se vayan al infierno las polcas y que hagan bailar al diablo —dijo él un día, de madrugada, al acostarse. Pero las polcas no quisieron llegar tan hondo.*

(Machado de Assis 2007, 579)

El cuento *Um homem célebre* (1883), de Machado de Assis, narra la trayectoria de Pestana, un compositor brasileño del siglo XIX atrapado entre el éxito de sus polcas⁴ populares y la frustración de no poder componer obras eruditas —sonatas, sinfonías y réquiems— que le aseguren la inmortalidad artística. Esta dicotomía entre lo popular y lo erudito, lejos de ser una mera disputa estética, se revela como una alegoría de las tensiones raciales y culturales que moldearon Brasil en la poscolonialidad. Mientras que las polcas, vinculadas a las matrices rítmicas afrobrasileñas, le garantizan a Pestana una fama efímera, la música erudita, símbolo de un canon europeizado, se convierte en un signo de exclusión simbólica, evidenciando cómo la colonialidad (Quijano 2000) estructura jerarquías culturales que marginan las expresiones de origen africano. Wisnik (2003), en su análisis del cuento, trasciende una lectura reduccionista que interpretaría a Pestana como un artista fracasado. Para el crítico, el conflicto del compositor encarna tensiones colectivas en la formación cultural brasileña, donde lo popular —marcado por la hibridación africana— es simultáneamente celebrado y negado. Wisnik recurre al concepto psicoanalítico de represión (*Verdrängung*), formulado por Freud (1915), para iluminar este proceso: así como el sujeto reprime contenidos traumáticos en el inconsciente, la sociedad brasileña del siglo XIX reprime sus raíces africanas, relegándolas a un espacio de invisibilidad estructural. Sin embargo, como advierte Freud, lo reprimido nunca desaparece, sino que retorna

-
4. La polca, en el contexto discutido en este artículo, hace referencia a un género musical de origen europeo que se popularizó en Brasil durante el siglo XIX. Introducida inicialmente por la élite colonial como parte de la música de salón, la polca fue reinterpretada y adaptada en las periferias urbanas, donde comenzó a incorporar influencias rítmicas y estilísticas de las tradiciones afrodescendientes. Este proceso de hibridación la convirtió en un elemento central en la formación de géneros como el maxixe, que más tarde sería reconocido como precursor de la samba.

bajo la forma de síntomas. En el cuento, las polcas de Pestana, aunque despreciadas por él, funcionan como síntomas culturales, expresiones de una africanidad que persiste en resonar, incluso cuando se oculta bajo los mecanismos de la asimilación.

En la trama, Pestana no logra transmutar su “instinto” popular en arte erudito, ya que esta transición requeriría borrar las marcas de la cultura negra, una operación imposible en una sociedad cuya identidad está marcada por la ambigüedad. Como señala Bhabha (1994) al discutir el hibridismo poscolonial, la crisis de Pestana refleja el dilema de una nación que, al intentar afirmarse como “civilizada” (léase europea), niega la base africana de su cultura, generando un malestar que Machado de Assis expone con ironía. La interpretación de Wisnik cobra mayor profundidad cuando se articula con la noción de epistemicidio, desarrollada por Sousa Santos (2014), quien define el borrado de saberes subalternizados como un mecanismo de mantenimiento del poder colonial. Las polcas de Pestana, aunque populares, son desvalorizadas como “arte menor”, pues llevan en sus ritmos la memoria de los cuerpos negros esclavizados, una memoria que la élite blanca del siglo XIX buscaba reprimir y erradicar. En este sentido, la incapacidad de Pestana para componer réquiems no es un fracaso individual, sino el síntoma de un proyecto nacional excluyente, que reserva el acceso al “gran arte” a los blancos y condena las expresiones negras al ámbito de lo efímero.

Machado de Assis, sin embargo, no se limita a denunciar esta represión. A través de la ironía —marca distintiva de su estilo— revela la artificialidad de la jerarquía entre lo erudito y lo popular. Mientras Pestana desprecia sus polcas, el narrador machadiano las describe con un vigor que contrasta con la frialdad atribuida a las composiciones clásicas. Esta inversión sutil, como señala Schwarz (2000) en *Um mestre na periferia do capitalismo*, expone la violencia simbólica de un sistema que obliga al artista a negar su propia cultura para alcanzar reconocimiento. La genialidad de Machado radica en mostrar que el “hombre célebre” es, paradójicamente, prisionero de una fama que lo humilla —una metáfora precisa de una nación que celebra su mestizaje, pero lo subordina a modelos coloniales. Al vincular la represión freudiana con las dinámicas raciales, Wisnik y Machado anticipan debates contemporáneos sobre memoria cultural traumática. Como argumenta Kilomba (2019), la colonialidad produce “fantasmas” —vestigios de un pasado violento que acechan el presente. Las polcas de

Pestana son esos fantasmas: ritmos que insisten en recordar lo que la élite intenta olvidar. La transformación, en este contexto, sería una forma de exorcismo fallido, ya que la “represión colonial” (Fanon 1952) nunca es completa, pues África siempre regresa.

En el cuento de Machado de Assis, la represión adquiere una dimensión histórica y cultural específica: la música de los esclavizados y la presencia africana, aunque fundamentales en la cultura brasileña, han sido sistemáticamente reprimidas. No obstante, Machado de Assis sugiere que estas influencias no han desaparecido; persisten y emergen de manera indirecta e inesperada, como se observa en el siguiente fragmento:

—¿Mi señor quiere el bastón o el paraguas? —preguntó el negro, siguiendo las órdenes que había recibido, porque las distracciones de su amo eran frecuentes.

—El bastón.

—Me parece que hoy llueve...

—Llueve —repitió Pestana maquinalmente.

—Parece que sí, señor, el cielo se ha oscurecido.

Pestana miraba al negro, vagamente, perdido, preocupado. De pronto le dijo:

—Aguarda un momento.

Corrió al salón de los retratos, abrió el piano, se sentó y dejó correr las manos por el teclado. Empezó a tocar algo propio, algo que respondía a una oleada de inspiración real y súbita, una polca, una polca bulliciosa, como dicen los anuncios. Ninguna repulsión por parte del compositor; los dedos iban arrancando las notas, uniéndolas, barajándolas con habilidad; se diría que la musa componía y bailaba al mismo tiempo. Pestana había olvidado a sus alumnos, al negro que lo esperaba con el bastón y el paraguas, e incluso a los retratos que pendían gravemente de la pared.

Todo él estaba abocado a la composición, tecleando o escribiendo, sin los vanos esfuerzos de la víspera, sin exasperación, sin pedir nada al cielo, sin interrogar los ojos de Mozart. Nada de tedio. Vida, gracia, novedad, brotaban del alma como de una fuente perenne.

La lucha de Pestana por componer una obra erudita simboliza el esfuerzo por alinearse con los estándares eurocéntricos de valoración cultural. Sin embargo, en un momento de distracción —durante una interacción aparentemente banal con una persona esclavizada— ocurre una escena reveladora: el retorno de lo reprimido. La musicalidad afrodescendiente, asociada a las polcas, irrumpe como una fuerza que desafía las fronteras entre lo popular y lo erudito, exponiendo la artificialidad de estas categorías. Machado de Assis

revela los mecanismos históricos que intentaron borrar la contribución africana, pero que, paradójicamente, la consolidaron como el alma de la cultura brasileña. El análisis de Wisnik (2003), al aplicar la categoría psicoanalítica de represión (*Verdrängung*) al contexto sociocultural, amplía estas nociones más allá del individuo. La represión freudiana, que desplaza contenidos traumáticos hacia el inconsciente, se traslada aquí a la esfera colectiva: la sociedad brasileña del siglo XIX reprimía sus raíces africanas, pero estas resurgían como síntomas culturales. Sin embargo, para profundizar esta perspectiva, es necesario incorporar otro mecanismo psicoanalítico: la sublimación.

Según Freud (1996), la sublimación transforma impulsos “indeseables” en actividades socialmente valoradas. A escala colectiva, este proceso puede interpretarse como una estrategia para gestionar traumas históricos. En Brasil, el mito de la democracia racial⁵ ejemplifica esta dinámica: al sublimar el racismo estructural y la violencia colonial en un discurso de armonía étnica, se construyó una narrativa que convertía el dolor en “belleza” y el conflicto en “mestizaje”. Como argumenta Fanon (1952), la colonialidad no solo produce jerarquías, sino también mitologías compensatorias que ocultan sus fisuras. Sin embargo, esta sublimación tuvo costos. Las prácticas culturales afrobrasileñas e indígenas fueron asimiladas, reformuladas y mercantilizadas, como ocurrió con la samba, que originalmente fue una expresión de resistencia negra, pero que terminó transformada en un símbolo nacional “desracializado”. La gastronomía, la música y la religiosidad de matriz africana se convirtieron en *commodities* culturales, apropiadas por una élite blanca que celebraba la “diversidad” mientras conservaba sus privilegios estructurales. Como señala Gonzalez (1988), la amefricanidad⁶ fue reducida a un exotismo folclórico, despojado de su

-
5. El concepto de *democracia racial* se refiere a una narrativa ideológica que promueve la idea de que Brasil, debido a su historia de mestizaje, es una sociedad libre de racismo y marcada por la convivencia pacífica entre razas y culturas. Este concepto fue popularizado por el sociólogo brasileño Gilberto Freyre en su obra *Casa-grande & senzala* (1933), en el que argumentaba que la mezcla racial entre europeos, africanos e indígenas había dado lugar a una identidad nacional única, caracterizada por la armonía racial. Sin embargo, estudios posteriores han cuestionado esta narrativa, destacando cómo la democracia racial enmascara las profundas desigualdades estructurales y las continuas formas de racismo en la sociedad brasileña (Hasenbalg 1979; Munanga 1999).
 6. El concepto de “América”, propuesto por Lélia Gonzalez (1988), es una reformulación crítica del término América, que busca reconocer y visibilizar la centralidad de la herencia africana en la formación cultural, política y social del continente.

potencial revolucionario. Machado de Assis, sin embargo, ya anticipaba esta contradicción. En la escena en la que Pestana compone su polca, la presencia del hombre negro —figura silenciada pero catalizadora de la inspiración— revela la paradoja fundacional de la nación: la cultura brasileña se erige sobre el borrado violento de sus raíces africanas, pero al mismo tiempo depende de ellas para existir. La genialidad del autor radica en demostrar que la represión y la sublimación no son opuestos, sino dos caras de la misma moneda colonial. Mientras que la primera niega, la segunda domestica; mientras que una esconde, la otra folcloriza.

En el contexto colombiano, aunque las especificidades locales ofrecen matices únicos, los procesos de represión y sublimación son igualmente centrales en la configuración de la identidad nacional y en las dinámicas de la colonialidad. Las prácticas culturales de origen africano e indígena, fundamentales para la construcción simbólica de la nación, han sido históricamente reprimidas o relegadas a la marginalidad —un reflejo de la represión cultural que, al igual que en Brasil, busca borrar la contribución material y epistémica de las poblaciones racializadas. Sin embargo, estas expresiones no han desaparecido; resurgen, transformadas, a través de procesos colectivos de sublimación, en los cuales los elementos culturales subalternizados son resignificados bajo la égida de un proyecto nacional asimilacionista.⁷ Este fenómeno es particularmente visible en la música. Géneros como la cumbia y el vallenato, profundamente enraizados en tradiciones afrodescendientes e indígenas, han sido incorporados al imaginario de la “colombianidad” como símbolos de diversidad. No obstante, esta integración se produce bajo una paradoja: mientras son celebrados como

Gonzalez argumenta que la narrativa hegemónica sobre la identidad latinoamericana ha sido dominada por una perspectiva eurocéntrica que invisibiliza los aportes de los pueblos afrodescendientes e indígenas. Al fusionar “América” y “África”, el concepto de “América Ladina” enfatiza la existencia de una identidad híbrida y diaspórica que resiste las estructuras coloniales de exclusión y reivindica la memoria y la agencia de los sujetos racializados en la historia del continente.

7. En el contexto colombiano, la ideología del mestizaje ha desempeñado un papel similar al concepto de democracia racial en Brasil. Promovida como base de la identidad nacional, esta narrativa idealiza la mezcla racial entre europeos, indígenas y afrodescendientes, proyectando una imagen de armonía racial y unidad cultural. Sin embargo, como destacan Nancy Appelbaum (*Muddied Waters*, 2003), Peter Wade (*Blackness and Race Mixture*, 1993) y otros autores, esta ideología enmascara las desigualdades estructurales y el racismo que enfrentan las comunidades afrodescendientes e indígenas.

íconos nacionales, atraviesan un proceso de despolitización y mercantilización, como analiza Wade (2000) en *Music, Race, and Nation*. La sublimación, en este caso, opera como una estrategia doble: preserva rasgos culturales reprimidos, pero los neutraliza como herramientas de contestación. El mito del mestizaje armonioso, ampliamente difundido en Colombia, ejemplifica este mecanismo. Al convertir el trauma colonial en una narrativa de “fusión pacífica”, como argumenta Castro-Gómez (2005) en *La Hybris del Punto Cero*, el Estado-nación sublima la violencia histórica en una retórica de unidad, enmascarando el racismo estructural que persiste, por ejemplo, en el acceso desigual a la tierra para comunidades negras en el Pacífico colombiano o en el exterminio sistemático de líderes indígenas.

Los procesos de represión y sublimación, aunque permiten comprender la represión y asimilación de culturas subalternizadas, también revelan cómo la colonialidad construye narrativas hegemónicas que naturalizan la exclusión. El trágico colonial, como concepto, surge de esta dinámica: presenta las desigualdades raciales y económicas como fatalidades históricas, inmutables y desconectadas de las acciones humanas. En Colombia, esta narrativa se materializa en la invisibilización del protagonismo afro e indígena en la historia oficial, como se observa en la manera en que la guerra de los Mil Días o el papel de líderes como Biohó son minimizados en los manuales escolares. No obstante, incluso dentro de este esquema opresivo, la represión nunca es total. Como propone Bhabha (1994) en *El lugar de la cultura*, el discurso colonial está marcado por ambivalencia: lo que es reprimido regresa como perturbador, desestabilizando las certezas del poder. En Colombia, el resurgimiento de lo recalcado también se manifiesta en movimientos como el Proceso de Comunidades Negras (PCN), que exige la titulación colectiva de tierras, o en el activismo de grupos indígenas como el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), que combina la defensa territorial con la revitalización de lenguas ancestrales. Estas luchas, como sugiere Escobar (2008) en *Territories of Difference*, representan una epistemología del Sur que desafía la linealidad del tiempo colonial, reinscribiendo el pasado como un proyecto de futuro. En este contexto, novelas como *Um defeito de cor* (Gonçalves) y *Changó, el gran putas* (Zapata Olivella) adquieren un papel crucial. La hipótesis de este artículo es que estas obras, al reconfigurar la relación entre historia, ficción y emancipación, exponen las fisuras del proyecto colonial. Demuestran que la represión y la sublimación no son mecanismos infalibles, sino estructuras permeables, constantemente

desafiadas por la persistencia de culturas que resisten la asimilación. Si el trágico colonial insiste en presentar el sufrimiento de los racializados como un destino inevitable, la literatura afrodiaspórica responde con una estética prospectiva, una estética de la posibilidad, en la que el pasado no es una prisión, sino un campo de batalla para la invención de futuros dignos.

UM DEFEITO DE COR: MEMORIA, SUBJETIVIDAD Y LA REINVENCION DEL FUTURO

Esméria se detuvo frente a él [el espejo] y me llamó. Me dijo que cerrara los ojos e imaginara cómo era, a qué me parecía, y luego podía abrirlos y el espejo me diría si lo que había imaginado era verdad o mentira. Yo sabía que tenía la piel oscura y el cabello duro y oscuro, pero me imaginaba parecida a la *sinhazinha*. Cuando abrí los ojos, no percibí de inmediato que eran mi imagen y la de Esméria detenidas frente a nosotras. Ya me había visto en las aguas de los ríos y los lagos, pero nunca con tanta nitidez [...]. Era muy diferente de lo que imaginaba y, durante algunos días, me sentí fea, tal como la *sinhá* siempre decía que todos los negros eran, y evité acercarme a la *sinhazinha* [...] hasta el día en que comencé a verme bonita también, pensando de un modo diferente y dándome cuenta de lo mucho que me parecía a mi madre. El espejo pasó a ser una diversión (traducción libre).

La obra *Um defeito de cor* (2006), de Gonçalves, trasciende el mero ejercicio narrativo al convertirse en un proyecto político de reescritura histórica. A través de la voz de Kehinde, una mujer negra esclavizada que reconstruye su trayectoria en primera persona, la autora no solo subvierte el silenciamiento impuesto por las narrativas hegemónicas, sino que también erige un contra-archivo literario (Hartman 2008), donde la memoria individual se entrelaza con la lucha colectiva por la libertad. La extensión de la obra —más de 900 páginas— no es casualidad: refleja la densidad del trauma colonial y la necesidad de remendar las lagunas dejadas por un pasado marcado por la violencia epistémica. Kehinde narra su vida como un testamento dirigido a su hijo desaparecido, un gesto que, según Pires (2021), desestabiliza el “imaginario social de la identidad brasileña” al reinscribir los protagonismos negros en la historia oficial.

La elección de la primera persona no es solo un recurso estilístico, sino un acto de insurgencia. Al asumir el control narrativo, Kehinde rompe

con la objetividad fría de los registros coloniales, que redujeron los cuerpos negros a mercancías o números. Su voz, fragmentada y no lineal, refleja la discontinuidad temporal impuesta por la esclavitud —un tema que Mbembe (2016) explora al analizar cómo la colonialidad ha distorsionado la relación de los africanos con el tiempo. La estructura de la obra, que alterna entre memorias íntimas y episodios históricos como la Rebelión de los Malês (1835), opera una descolonización del tiempo, conforme lo plantea Glissant (1990), al rechazar la linealidad cronológica en favor de una temporalidad rizomática, en la que el pasado y el futuro coexisten como campos de lucha.

Pires (2021) destaca que Gonçalves no se limita a “revisitar” el pasado, sino que lo reconfigura a través de una epistemología negra femenina. Kehinde, al narrar su vida, practica lo que Hartman (2008) denomina fabulación crítica —un método que llena los vacíos del archivo colonial con voces silenciadas, transformando la memoria en una herramienta de reparación simbólica. La protagonista, por ejemplo, describe los rituales de curación yorubas no como un exotismo, sino como sistemas de conocimiento que desafían la medicina colonial. Esta perspectiva resuena con Fanon (1952), quien sostiene que la cultura nacional no debe ser un “museo de tradiciones estáticas”, sino un “campo de batalla” contra la deshumanización. La reinvención del pasado en *Um defeito de cor* no es un fin en sí mismo, sino un trampolín para la imaginación de futuros radicales. Desde una lectura de Ventura y Boto (2021), se puede argumentar que la obra ejemplifica la “imaginación política” como práctica de “esperanzar”.

Kehinde, al proyectar su relato para su hijo ausente, no solo rescata historias enterradas, sino que las transforma en semillas de futuros posibles. Su narrativa opera así una desnaturalización del sufrimiento negro, mostrando que la esclavitud no fue un destino, sino un sistema a ser desmontado —una idea que Kelley (2002) desarrolla al analizar cómo los movimientos negros han utilizado el arte para prefigurar mundos alternativos. La obra de Gonçalves encarna la estética prospectiva en este sentido, ya que, al reescribir el pasado, desmonta los mecanismos de represión de la cultura afrobrasileña y sublimación (su conversión en folclore despolitizado). La escena en la que Kehinde aprende a leer clandestinamente, por ejemplo, simboliza la reapropiación de la palabra como arma contra la violencia epistémica. Como señala Kilomba (2019), la escritura negra es siempre un acto de exhumación de fantasmas coloniales, transformando el dolor en agencia y resistencia.

El tema de la maternidad, analizado por Da Silva (2018), adquiere contornos revolucionarios en la obra de Gonçalves. Kehinde, al narrar la búsqueda de su hijo desaparecido, desmonta el estereotipo de la “madre negra subalterna”, sustituyéndolo por una figura de agencia política. Su maternidad no se restringe al cuidado doméstico —espacio tradicionalmente asociado a la opresión femenina— sino que se expande como un acto de resistencia colectiva. Como señala Da Silva (2018), Gonçalves reinventa la maternidad negra como una práctica de supervivencia creativa, donde el afecto se entrelaza con la lucha por la libertad. Esta representación resuena con la teoría de Hill Collins (2000) sobre el “trabajo de madre” (*motherwork*) en las comunidades negras, entendido no como mera reproducción biológica, sino como un laboratorio de resistencia cultural. Kehinde, al transmitir historias orales y rituales yorubas a su hijo, practica lo que bell hooks (1990) denomina “educación como práctica de la libertad”, asegurando que los saberes africanos sobrevivan a la violencia colonial. La obra expone cómo la colonialidad opera a través de una doble marginalización: racial y de género. Kehinde, como mujer negra, enfrenta no solo la violencia de la esclavitud, sino también la sexualización coercitiva de su cuerpo —tema que Kilomba (2019) explora al analizar la deshumanización de las mujeres africanas en las narrativas coloniales.

No obstante, Gonçalves subvierte esta lógica al presentar a la protagonista como un sujeto de deseo y autonomía, que reconstruye su sexualidad fuera de los marcos patriarcales. Al vincular memoria e imaginación política, *Um defeito de cor* no solo confronta el pasado, sino que reinventa el futuro. Es decir, se puede afirmar que la obra demuestra que la literatura afrodiaspórica no es un ejercicio de nostalgia, sino una práctica de futuridad. Al transformar la memoria en un “campo de disputa”, Gonçalves ofrece un manual de supervivencia para las generaciones presentes. Como escribe Hartman (2008), “la historia es lo que duele”, pero también lo que cura —y es en esta dialéctica entre dolor y esperanza donde la obra construye sus horizontes de emancipación.

La escena del espejo en *Um defeito de cor*, que abre este capítulo, es altamente representativa porque sintetiza el proceso de descolonización de la mirada que atraviesa la obra. Kehinde, al confrontar su imagen reflejada, inicialmente interioriza los patrones estéticos eurocéntricos, asociando la belleza con la blancura de la “sinhazinha”. El espejo, antes un instrumento de alienación que refuerza la deshumanización colonial, se convierte en un

dispositivo de confrontación con la realidad de su cuerpo racializado. La repulsión inicial —fruto de la interiorización del racismo que asocia “negro” con “feo”— es gradualmente reemplazada por una resignificación identitaria cuando Kehinde reconoce su parecido con su madre, figura ancestral que encarna la resistencia cultural.

Esta transición simboliza la ruptura con la violencia epistémica (Spivak 2010) que impone al sujeto negro una autoimagen distorsionada y la subsiguiente reapropiación de una estética afrodiaspórica, en la que la belleza se reconecta con la ancestralidad y la colectividad. Al transformar el espejo en “diversión”, Kehinde subvierte su función original de instrumento de control, convirtiéndolo en una herramienta de empoderamiento narrativo. La escena resuena con Fanon (1952), para quien la decolonización exige la destrucción de los espejos coloniales que solo reflejan la inferioridad impuesta. En última instancia, esto es precisamente lo que *Um defeito de cor* representa para la literatura.

CHANGÓ, EL GRAN PUTAS: MITOPOÉTICA DECOLONIAL, LA REINVENCIÓN DEL TIEMPO HISTÓRICO Y LA EPISTEMOLOGÍA DEL FUEGO

¡Eíá! ¿Estáis todos aquí?
Que no falte ningún Ancestro
en la hora de la gran iniciación
para consagrar a Nagó
el escogido navegante
capitán en el exilio
de los condenados de Changó.
Hoy es el día de la partida
cuando la huella no olvidada
se posa en el polvo del mañana.
Escuchemos la voz de los sabios
la voluntad de los Orichas cabalgando
el cuerpo de sus caballos.
Hoy enterramos el mijo
la semilla sagrada
en el ombligo de la madre África
para que muera
se pudra en su seno
y renazca en la sangre de América. (Zapata Olivella 1983, 46)

La novela *Changó, el gran putas* (1983), de Manuel Zapata Olivella, se erie como una epopeya descolonizadora que trastoca las narrativas hegemónicas mediante una fusión audaz de mito, espiritualidad y memoria insurgente. Al estructurar la obra en cinco cantos —*Los orígenes*, *El muntu americano*, *La rebelión de los vodús*, *Las sangres encontradas* y *Los ancestros combatientes*—, Zapata Olivella teje una trama polifónica que trasciende la linealidad occidental, proponiendo una temporalidad rizomática (Deleuze y Guattari 1980), en la que pasado, presente y futuro coexisten como capas de un mismo combate por la libertad. Como señala Pineda (2024), la obra fractura el “dispositivo de la historia occidental”, desplazando el origen de la esclavitud del marco económico capitalista a una maldición mitológica, donde el destino de la diáspora africana se entrelaza con la cólera de los orishas.

En la cosmogonía de la novela, la esclavitud no surge del “progreso” europeo, sino de un conflicto divino: la expulsión de Changó, orisha del fuego y la revolución, desata una maldición que condena a su pueblo al exilio, entregándolo a las “lobas blancas” —metáfora del colonialismo europeo. Esta inversión narrativa, como analiza Pineda (2024), desmonta la lógica eurocéntrica al convertir a Europa en objeto de enunciación, un mero instrumento de un drama cósmico centrado en las divinidades africanas. La maldición, narrada por Ngafúa, no es un castigo pasivo, sino una profecía de redención: las Américas se revelan como un espacio de renacimiento, donde el muntu —ser integral forjado en la mezcla de africanos, indígenas y europeos— encarnará la liberación.

En este enfoque mitopoético opera una desobediencia epistémica (Mignolo 2000), desafiando la historiografía occidental que reduce la esclavitud a un “capítulo” del capitalismo. Al vincular el trauma diaspórico con un conflicto entre orishas, Zapata Olivella restituye la agencia espiritual africana, transformando la diáspora en un proyecto cósmico de resistencia, como sugiere la descripción de la Revolución haitiana en el tercer canto. Allí, los esclavizados no son víctimas, sino “hijos de Changó”, guerreros guiados por el vodú, que convierten el sufrimiento en potencia revolucionaria. La estructura en cinco cantos no solo organiza la trama; es un acto ritual. Cada canto funciona como un nganga literario —recipiente sagrado en las tradiciones bantú— en el que se conjuran memorias de lucha. En *Las sangres encontradas*, por ejemplo, Olivella rescata figuras como Bolívar, Aleijadinho, José María Morelos o José Prudencio Padilla,

héroe negro de la independencia colombiana, borrado de los relatos oficiales, reinscribiéndolo en una genealogía de ancestros combatientes. Esta estrategia resuena con la noción de sankofa —concepto akan que invita a “volver al pasado para construir el futuro”— transformando la novela en un puente entre vivos y muertos, como propone Glissant (1990) en su *Poética de la relación*. La espiritualidad, lejos de ser folclore, se revela como tecnología de liberación.

Al reimaginar las Américas como tierra de redención, la obra subvierte la noción del “Nuevo Mundo” como una tabula rasa europea. El “renacimiento” del muntu resuena con el concepto de transculturación (Ortiz, 1940), pero con un giro descolonial: la mezcla no borra las raíces africanas, sino que las reactiva como núcleo de una utopía concreta (Bloch, 1959). El quinto canto, *Los ancestros combatientes*, ejemplifica esto al entrelazar pasado y futuro, sugiriendo que la libertad no es un destino, sino un acto continuo de memoria y profecía. Como argumenta Cusicanqui (2012), “mirar el pasado con los ojos del futuro” permite descolonizar el tiempo. En *Changó*, la Revolución haitiana no es un evento concluido, sino una semilla de futuros posibles que resuena en las luchas contemporáneas del Movimiento Negro en las Américas. Al sustituir a la “loba blanca” europea por Changó como sujeto de la historia, Zapata Olivella desvela la violencia epistémica del proyecto colonial y ofrece un antídoto: la imaginación mitopoética como una llama capaz de quemar las cadenas del trágico colonial. Como escribe Pineda (2024), la obra nos enseña que la libertad no está al final del camino, sino en el propio acto de caminar, o, mejor dicho, de bailar, hacia horizontes donde los orishas y los ancestros guían nuestros pasos.

El concepto de “fisura”, propuesto por Pineda (2024) e inspirado en Nelly Richard y Silvia Molloy, funciona como una metáfora crucial para comprender cómo *Changó, el gran putas* desestabiliza las narrativas hegemónicas. Estas fisuras no son meras grietas en el sistema, sino espacios de insurgencia epistémica, donde cosmologías africanas irrumpen como raíces que quiebran el asfalto de la historia occidental. Al introducir la maldición de Changó como el origen mitopoético de la diáspora, Zapata Olivella no solo desplaza el eje explicativo de la esclavitud (del económico al espiritual), sino que reescribe la agencia histórica de los pueblos africanos, transformándolos de objetos pasivos en sujetos cósmicos de su propio destino. La fisura, en este contexto, es más que una brecha: es un vientre

simbólico en el que germinan otras temporalidades. Mientras que la historia occidental insiste en una linealidad progresiva (*colonización* → *modernidad* → *desarrollo*), la narrativa de Zapata Olivella propone un tiempo en espiral, en el que el pasado mítico (*la caída de Changó*) y el futuro redentor (*la liberación en las Américas*) se entrelazan en el presente de la lucha. Así como en *Um defeito de cor*, Kehinde reconstruye su historia a través de memorias orales, en *Changó*, la espiritualidad opera como tecnología de reexistencia. Los orishas no son meras divinidades del pasado; son fuerzas activas que orientan las revueltas de esclavizados, como en la Revolución haitiana, retratada en el tercer canto. En este episodio, el vodú no es un “ritual primitivo”, sino una estrategia bélica codificada, en la que los tambores transmiten mensajes cifrados y las danzas trazan rutas de escape.

Mientras los mecanismos de represión (borrado cultural) y sublimación (folclorización) operan para neutralizar las culturas afrodiaspóricas, Zapata Olivella los subvierte al reinscribir la espiritualidad como principio organizador de la historia. Changó, orisha del fuego y la revolución, no es una figura estática, sino un arquetipo en movimiento, cuya maldición se convierte en profecía de liberación. Esta perspectiva resuena con la noción de “transmodernidad” de Dussel (1993), quien propone superar la modernidad eurocéntrica a través de la reactivación de saberes subalternizados. Aquí, la fisura se transforma en un portal de futuridad: al reposicionar a los orishas como agentes históricos, la obra desmonta la dicotomía sujeto/objeto que estructura la colonialidad. Europa (“loba blanca”) deja de ser el centro narrativo para convertirse en instrumento de un drama cósmico mayor, en la que los africanos y afrodiaspóricos son los protagonistas. Como afirma Pineda (2024), esta inversión “desactiva el dispositivo histórico occidental” (360), exponiendo su parcialidad.

Si en *Um defeito de cor*, Kehinde utiliza narrativas orales y rituales yorubas para resignificar su cuerpo esclavizado, en *Changó*, la espiritualidad es una práctica corporalizada de libertad. La diferencia radica en el enfoque; mientras que Gonçalves trabaja la escala íntima de la memoria individual, Zapata Olivella opera en un registro épico-mítico. No obstante, ambas obras comparten una estética prospectiva a) descoloniza el tiempo, sustituyendo la linealidad por redes de ancestralidad (en *Changó*) o por fragmentos de memoria oral (en *Um defeito de cor*); b) reactiva saberes subyugados, en el caso del candomblé con Kehinde, y del vodú con Changó; c) proyecta utopías concretas, como la liberación del hijo en *Um*

defeito de cor, que refleja la redención del muntu en *Changó*. Puede decirse, finalmente, que la fisura abierta por Zapata Olivella no es solo literaria, sino ontológica. Al reposicionar a Changó como sujeto de la historia, la obra nos invita a adoptar una *epistemología del fuego* —una metáfora que evoca tanto la destrucción de las cadenas coloniales como la luz que ilumina futuros alternativos.

CONSIDERACIONES FINALES

La obra de Zapata Olivella sigue inédita en Brasil, al igual que *Um defeito de cor*, de Gonçalves, que aún no ha sido publicada en Colombia. Esta ausencia no es un mero vacío editorial, sino un síntoma de la colonialidad del saber (Quijano 2000), que aún estructura los circuitos literarios latinoamericanos. Esta marginalización refleja cómo las narrativas afrodiaspóricas son relegadas a periferias simbólicas, obstaculizando el diálogo transnacional entre experiencias que, aunque arraigadas en contextos nacionales distintos, comparten raíces en la diáspora africana.

La participación de Zapata Olivella en el documental *Ori* (1989), junto a figuras como Beatriz Nascimento y Abdias do Nascimento, evidencia un momento histórico de articulación panafricana en América Latina, en el que la cultura funcionó como una herramienta para tejer redes de memoria y resistencia. Sin embargo, la fragmentación de estas conexiones a lo largo del tiempo subraya los desafíos que impone la colonialidad; no solo borra historias, sino que también sabotea alianzas que podrían desafiar su monopolio epistémico. Este artículo demostró cómo *Um defeito de cor* y *Changó, el gran putas* operan contra dispositivos narrativos, al fracturar la linealidad de la historia occidental y confrontar el trágico colonial —esa narrativa que naturaliza la opresión racial como un destino ineludible. A través de estrategias como la polifonía temporal, la reinención mitopoética y la fabulación crítica, ambas obras reinscriben la agencia afrodiaspórica en el centro de la historia, transformando la memoria en un acto de insurgencia. Kehinde, al narrar su vida en primera persona, y Changó, al guiar a su pueblo desde el panteón de los orishas, encarnan lo que Mignolo (2000) denomina “epistemicidio reverso”: la recuperación de saberes subalternizados para descolonizar imaginarios.

La estética prospectiva, eje conceptual de este análisis, se revela como un marco fértil para comprender cómo estas obras trascienden la denuncia del pasado para erigir utopías concretas (Bloch 1959). En *Um defeito de cor*, la oralidad y los ritos yorubas son tecnologías de futuridad; en *Changó*, la maldición mitológica se transfigura en profecía de liberación. Ambas narrativas, al reconfigurar el tiempo histórico, desafían la noción de que el sufrimiento negro es una condición estática, proponiendo en su lugar una temporalidad en la que el pasado alimenta la imaginación de lo posible. Sin embargo, la potencia descolonizadora de estas obras choca contra las barreras de un sistema literario que aún opera bajo lógicas coloniales. La escasa circulación transnacional de textos afrodiaspóricos no solo limita su impacto, sino que reproduce la fragmentación de las luchas negras en el continente.

Como advierte Grada Kilomba (2019), la colonialidad no es un fantasma del pasado, sino una máquina que segrega saberes, cuerpos y geografías. Frente a esto, la literatura se erige como un espacio de reunión: las grietas abiertas por Gonçalves y Zapata Olivella en el dispositivo histórico son, también, ventanas hacia diálogos urgentes entre Brasil, Colombia y demás territorios marcados por la diáspora. En última instancia, estas obras nos recuerdan que reescribir el pasado es reinventar el futuro. Al modificar la imagen de lo que fuimos —esclavizados, silenciados, folclorizados— estas narrativas no solo cuestionan quiénes somos, sino que iluminan quiénes podríamos ser: sujetos integrales, dueños de una historia que ya no nos aprisiona, sino que nos arma para la batalla. ✿

Lista de referencias

- Assis, Machado de. 2007. “Um homem célebre”. En *Contos fluminenses*. São Paulo: Penguin Classics.
- Bhabha, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Traducido por Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bloch, Ernst. 2005. *O princípio esperança*. 3 vols. Traducido por Werner Fuchs. Río de Janeiro: Contraponto.
- Carneiro da Silva, Fabiana. 2018. “Maternidade negra em *Um defeito de cor*: a representação literária como disrupção do nacionalismo”. *Revista Estudos Feministas* 26 (2). <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n248203>.
- Castro-Gómez, Santiago. 2005. *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- Crenshaw, Kimberlé. 1989. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine". *University of Chicago Legal Forum* 1989 (1): 139-67.
- Davis, Angela. 2016. *Mulheres, raça e classe*. Traducido por Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo.
- Dussel, Enrique. 1993. *1492: o encobrimento do outro*. Petrópolis: Vozes.
- Fanon, Frantz. 1968. *Os condenados da terra*. Traducido por José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- . 2008. *Pele negra, máscaras brancas*. Traducido por Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA.
- Freud, Sigmund. 1996. *A repressão*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14. Rio de Janeiro: Imago.
- Freyre, Gilberto. 1933. *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global Editora.
- Gerber, Raquel, dir. 1989. *Ori*. Guion de Roteiro de Beatriz Nascimento. Brasil: Filmes de Quintal. 1 DVD (135 min).
- Glissant, Édouard. 2021. *Poética da relação*. Traducido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora 34.
- Gonzalez, Lélia. 2018. "A categoria político-cultural de amefricanidade". En *Primavera para as rosas negras*, 321-34. São Paulo: Diáspora Africana.
- Hartman, Saidiya. 2019. "Venus em dois atos". *Serrote* (31): 34-65. Traducido por Jamille Pinheiro.
- Kelley, Robin D.G. 2002. *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Boston: Beacon Press.
- Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Traducido por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Mbembe, Achille. 2018. *Crítica da razão negra*. Traducido por Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições.
- Mignolo, Walter. 2003. *Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Munanga, Kabengele. 1999. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes.
- Nietzsche, Friedrich. 1992. *O nascimento da tragédia*. Traducido por Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ortiz, Fernando. 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Traducido por Harriet de Onís. Durham: Duke University Press.
- Pires, Thula Rafaela. 2021. "Revisitar a história para reescrever o presente: a democracia racial sob crítica no romance Um defeito de cor". *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 36 (106): 1-20.
- Quijano, Aníbal. 2005. "Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina". En *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*, organizado por Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO.
- Richard, Nelly. 2020. *Feminismo, gênero y diferencia(s): tres problemas de la teoría crítica*. Santiago: Palinodia.

- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez Pineda, Laura Daniela. 2024. "La maldición de Changó como una fisura en el dispositivo de la historia occidental". *Literatura: teoría, historia, crítica* 26 (1): 12-25. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/issue-26-1>.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2014. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.
- Schwarz, Roberto. 2000. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2010. *Pode o subalterno falar?* Traducido por Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Ventura, Raissa Wihby, y Carlota Boto. 2021. "Imaginações políticas para o século XXI". *Revista Cult* (278): 18-23.
- Wade, Peter. 2000. *Music, race, and nation: música tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zapata Olivella, Manuel. 2010. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

**Ciudad y simulacro: dispositivos satíricos
en la crítica de las apariencias sociales en los poemas
de Gregório de Matos y Juan del Valle y Caviedes**

*City and Simulacrum: Satirical Devices in the Critique of Social
Appearances in the Poems of Gregório de Matos
and Juan del Valle y Caviedes*

FERNANDO PRIETO ROJAS

Universidad de la Sabana

Bogotá, Colombia

nestorpro@unisabana.edu.co

<https://orcid.org/0009-0005-3092-1622>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.5>

Fecha de recepción: 8 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 28 de marzo de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este artículo propone un análisis comparativo de las obras satíricas de Juan del Valle y Caviedes y Gregório de Matos, dos de los principales poetas coloniales americanos que desarrollaron su obra en Lima (Perú) y Bahía (Brasil) durante el siglo XVII. El estudio se enfoca en la crítica a las apariencias sociales sobre la ciudad, las jerarquías y las instituciones monárquicas. La hipótesis principal del presente estudio es que ambos autores emplea la sátira como un mecanismo para dismantelar las falsas representaciones sociales que emplean la ciudad como escenario barroco de la impostura. A través de un análisis comparado se identifican los dispositivos retóricos que cuestionan las performatividades sociales dentro de las sociedades coloniales. Los resultados muestran que, a pesar de las diferencias geográficas, Valle y Caviedes y Gregorio de Matos comparten un enfoque similar en torno a la crítica de las falsas apariencias, lo que permite una reflexión conjunta sobre las literaturas coloniales entre Perú y Brasil.

PALABRAS CLAVE: poesía colonial, ciudad, simulación estamental, apariencia social, Gregorio de Matos, Juan del Valle y Caviedes.

ABSTRACT

This article proposes a comparative analysis of the satirical works of Juan del Valle y Caviedes and Gregório de Matos, two of the main colonial American poets, who developed their works in Lima (Peru) and Bahia (Brazil) during the 17th century. The study focuses on the critique of social appearances about the city, hierarchies, and monarchical institutions. The main hypothesis of this study is that both authors use satire as a mechanism to dismantle false social representations that use the city as a Baroque stage for imposture. Through a comparative analysis, rhetorical devices are identified that question social performativities within colonial societies. The results show that, despite geographic differences, Valle y Caviedes and Gregório de Matos share a similar approach to criticizing false appearances, which allows for a joint reflection on the colonial literatures of Peru and Brazil.

KEYWORDS: colonial poetry, city, estate simulation, social appearance, Gregório de Matos, Juan del Valle y Caviedes.

INTRODUCCIÓN

JUAN DEL VALLE y Caviedes (1645-1697) y Gregório de Matos (1636-1696) son, junto con sor Juana Inés de la Cruz, los poetas más destacados del barroco colonial americano. A pesar de la distancia geográfica, ambos compartieron una notable destreza para abordar, mediante un complejo dispositivo retórico, temas como la crítica a la sociedad colonial, la hipocresía, la corrupción y las desigualdades de su tiempo. La comparación entre Valle y Caviedes y Matos revela similitudes en sus enfoques satíricos, particularmente en la crítica a las apariencias sociales y en la de-

nuncia de la hipocresía. En sus obras, la sátira opera como un mecanismo de revelación, exponiendo las contradicciones y vicios de sus respectivas sociedades coloniales a través del humor, la burla, entre otras estrategias discursivas.

Este análisis explora cómo Juan del Valle y Caviedes y Gregório de Matos emplearon la sátira para abordar las problemáticas sociales de su tiempo, destacando las particularidades de sus enfoques y su contribución a la construcción de una identidad literaria criolla. Se examinarán aspectos como la crítica a la ciudad, las jerarquías sociales, las instituciones y la representación de la hipocresía en los poemas “Al terremoto acaecido en Lima el 20 de octubre de 1687” y “Remedios para ser lo que quisieres”, de Juan del Valle y Caviedes, y “Descreve com mais individuação a fidúcia, com que os estranhos sobem a arruinar sua república, Pondo os olhos primeiramente na sua cidade conhece, que os mercadores são o primeiro móvel da ruína, em que arde pelas mercadorias inúteis e enganosas y Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia”, de Gregorio de Matos.

El objetivo central del estudio es analizar comparativamente cómo ambos poetas utilizan dispositivos retóricos y estrategias satíricas para conceptualizar las apariencias sociales, un rasgo definitorio de la sociedad barroca colonial americana. Más que limitarse a representar los fenómenos de su entorno, sus obras participan activamente en la formulación de nuevos conceptos críticos sobre la sociedad y desafían la dicotomía tradicional entre lo que es y lo que parece. Desde un enfoque orientado a la epistemología del discurso poético, este análisis busca desentrañar, mediante un microanálisis de varios poemas de cada autor, los mecanismos retóricos que configuran dicha conceptualización.

El estudio se inscribe en el campo de la literatura comparada y examina la obra de dos poetas que, aunque escribieron en contextos distintos —Bahía, en Brasil, y Lima, en Perú— comparten una intención crítica similar en torno a las apariencias sociales. Nuestro propósito es identificar con precisión los dispositivos retóricos y las estrategias satíricas que ambos autores emplean para cuestionar y dismantelar la imagen que la sociedad proyecta de sí misma. A través de este análisis, buscamos comprender cómo el lenguaje poético participa activamente en la construcción de conceptos críticos, en particular la relación entre las apariencias y las acciones que estos poetas denuncian.

LA BOCA DEL INFIERNO Y EL DIENTE DEL PARNASO. DIÁLOGOS ATLÁNTICO Y PACÍFICO DE UN BARROCO AMERICANO

La percepción de los territorios americanos en el siglo XVII difería considerablemente de la que tenemos hoy. Aunque en ese entonces la visión del continente era más amplia —al no existir las fronteras nacionales que hoy subdividen América— también era menos diversa en términos culturales, ya que solo se valoraba la producción intelectual europea y sus cánones. Como señalan Molina y Santamaría (2021) “no había lusófono letrado que no conociera las obras de Góngora y Quevedo, ni tampoco hispano al que no resultara familiar el nombre de António Vieira” (183). En este sentido, a pesar de las diferencias espaciales entre Lima y Bahía, ambas sociedades compartían en el siglo XVII una religión común y un principio monárquico que estructuraba tanto el orden social como el territorial. Estas similitudes permiten que, pese a sus contrastes, la comparación entre ambos contextos resulte pertinente.

La gran ciudad, la ciudad capitalina, es el núcleo central de la cultura barroca. Las riquezas se acumularon en las ciudades a lo largo de las primeras décadas hasta mediados del siglo XVII, transformándolas en verdaderos oasis en medio de vastas extensiones desiertas. Los habitantes del barroco se ven bien establecidos dentro de las ciudades y no desean, de ninguna manera, renunciar a las ventajas que estas ofrecen, viéndolas como espacios civilizatorios. Sin embargo, es un hecho que las ciudades capitalinas de las colonias estaban sujetas a las disposiciones políticas y a las pautas culturales impuestas desde el extranjero (como en el caso del Barroco americano). En este sentido, Lima o México no eran capitales en un sentido pleno, sino que lo eran más en un ámbito simbólico, especialmente cuando se consideraba su función en una división territorial de carácter administrativo. Así, en las ciudades coloniales se implantó la idea de un *barroco de Indias*, entendido como una imagen especular: una representación de las ciudades españolas y portuguesas, pero con los matices propios del pensamiento indiano.

En un sentido más amplio, especialmente en la península ibérica, el impulso barroco buscaba reconciliar e integrar elementos heredados de la Edad Media con los del Renacimiento. La poesía de Góngora, con sus

tensiones internas tan características del arte barroco, ejemplifica esta fusión al entrelazar lo religioso con lo profano y lo erótico con lo místico. Esta tradición, al ser trasladada a América, dio lugar a una poética singular en autores como Juan del Valle y Caviedes y Gregório de Matos. Su producción es, a la vez, satírica y lírica, y en ella se cuestionan y ridiculizan diversas convenciones, a menudo de manera contradictoria, pero siempre desde una perspectiva criolla que configura una realidad propia. Esta visión aparece en sus obras como una réplica de los movimientos literarios peninsulares o como una reformulación de estos, adaptada a la sensibilidad del lector criollo e indiano.

Juan del Valle y Caviedes, nacido en España y establecido en el Virreinato del Perú, se destacó por su estilo mordaz y su capacidad para satirizar las instituciones y costumbres de la Lima colonial, con especial énfasis en la medicina y los galenos. Su obra abarca desde la crítica a la práctica médica hasta la denuncia de las pretensiones sociales y la corrupción de la élite local. A pesar de no haber alcanzado una estabilidad económica en el virreinato, mantuvo vínculos con los círculos de poder y ejerció cierta influencia en el ámbito cultural limeño. En su rol de arbitrista, intentó en varias ocasiones asesorar a la Corona con propuestas de reforma. Aunque los datos biográficos sobre él son limitados, Lasarte sugiere que su posición era ambigua frente a los centros de control virreinal: si bien criticaba ciertos excesos de la élite, también formaba parte de un grupo que ha sido identificado como “anticriollo”, alineándose con aquellos que defendían la autoridad virreinal y los valores peninsulares.

El discurso satírico de Juan del Valle y Caviedes representa una de las formas expresivas más recurrentes dentro del género satírico. En lugar de adoptar una postura definida a favor o en contra de un grupo social específico, su poesía explora múltiples perspectivas mediante el uso de máscaras burlescas, muchas veces en tensión o abierta contradicción entre sí. En cualquier caso, la sociedad colonial estaba marcada por una cultura de la imitación, en la que el gusto europeo debía reflejarse en una estructura estamental rígidamente estratificada, cuya cúspide ocupaban hombres de origen peninsular y ascendencia noble (Molina y Santamaría 2021, 184). La poesía, en este contexto, funcionaba como un instrumento que no solo reforzaba ese dominio, sino que también legitimaba la hegemonía cultural europea en los territorios americanos.

Por su parte, Gregório de Matos, oriundo de Bahía, entonces capital de Brasil, nació en 1636 y fue considerado, junto con Juan del Valle y Caviedes y sor Juana, uno de los principales poetas americanos del siglo XVII. Según Molina y Santamaría (2021, 187), su figura se encuentra entre las más relevantes de la poesía colonial en América. Su vida estuvo marcada por la mitificación, la invención y el misterio. Hijo de un noble portugués, recibió una educación acorde con su estatus y pasó su infancia y adolescencia en un entorno privilegiado. Se casó en la península, aunque regresó viudo a Brasil en 1679, donde desarrolló la mayor parte de su obra. Sin embargo, la autoría de muchos de sus poemas sigue siendo objeto de debate.

Su obra apenas fue recuperada en 1969, cuando James Amado, sociólogo y escritor, hermano de Jorge Amado, reunió y editó por primera vez la poesía completa de Matos. Para ello, estudió 18 códices manuscritos en la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro. Su trabajo permitió rescatar la obra del poeta, censurada durante siglos por su carácter satírico. La primera edición fue parcialmente destruida por órdenes de la dictadura militar en Bahía (Dias 1996, 1). Asimismo, de acuerdo con la hipótesis de Francisco Topa, existen al menos diez sonetos en español que pueden ser atribuidos al poeta y que dan cuenta de una literatura brasileña escrita en español que, por otro lado, se sostiene en la Unión Ibérica de esos siglos. Según Hansen (2004, 32), aunque existen versiones fiables de varios de sus textos, es plausible que un número significativo de los poemas atribuidos a Matos no fueran escritos por él, sino “depositados” en su nombre por los habitantes de Bahía.

A juicio de Fitz (1977, 3), la cultura y la literatura del período barroco en Europa, profundamente influenciadas por las ideas y críticas de figuras como Quevedo y Góngora, se impusieron en el entorno intelectual de los países que surgieron en América, como Brasil y Perú. Lo que hacía singular a este movimiento era su extraordinaria habilidad para unir conceptos opuestos, creando una síntesis en la que elementos contradictorios se integraban de manera armoniosa, dando lugar a una totalidad renovada. En términos generales, el barroco se configuró como un esfuerzo por fusionar y poner en común rasgos tanto de la Edad Media como del Renacimiento. Un ejemplo de esta tendencia es la poesía de Góngora, en la que se entrelazan lo sagrado y lo profano, así como lo erótico y lo místico, evidenciando esas tensiones internas características del estilo barroco. En este legado, llevado al continente

americano, autores como Del Valle y Caviedes y De Matos desarrollaron una lírica que fusionaba la sátira, el lirismo y lo espiritual.

Esa relación entre sátira, lirismo, espiritualidad y política se inscribe en el propósito de influir en el comportamiento del lector, generando un sentimiento de desilusión y desconcierto. A través de los efectos de la risa barroca, la sátira opera como un revelador de desafecto, develando una sociedad plagada de vicios, absurdos y falsas reglas sociales. Sin embargo, la sátira funcionó en armonía contrastiva con el entorno de la Colonia (Nunes 2008, 98). Mientras que la política monárquica dentro de las colonias las veía como un proyecto idealizado, la sátira barroca atacaba la sociedad por el vicio político que esa peculiaridad podía generar, alterando la armonía del cuerpo político.

En este sentido, según Hansen (2004), la sátira funciona como reguladora de un cuerpo político, ya que critica tanto la carencia como el exceso:

Según la articulación de los deberes recíprocos que vinculan al súbdito y al Estado, la sátira ataca a las personas no exclusivamente por alguna peculiaridad que las haga inmorales, pues, al fin y al cabo, todos somos hijos del mismo Adán en cuanto a nuestra individualidad, sino por el vicio político que tal peculiaridad representa como un desorden en la armonía de todas las partes y del conjunto del cuerpo político, el cual se corrompe (traducción libre).

Esa risa barroca opera en función de una naturaleza unitaria que, cuando presenta una mezcla de caracteres, lo hace porque no corresponden a esa naturaleza esencial. Si se examina con detalle, se puede observar que el efecto de la risa barroca compara la tensión generada por la degeneración de los ideales con la reconstrucción burlesca de esos mismos ideales a través de la risa. A través de la risa, se compensa lo que la sociedad pierde o flaquea. Las carencias se evidencian, pero se ven compensadas por el efecto cómico que resulta de suplir esas carencias con los ideales corrompidos en la sátira. Se pone de manifiesto la falta de valores, ya que no existe amor, ni virtud, ni bondad, ni buenas costumbres, pero es lícito reírse de esas carencias y liberar los dolores a través de la burla.

Además, los poemas se basan en circunstancias concretas que son los motores de la obra. Como señala Cabanillas:

Estas circunstancias se convertirán en el hilo conductor de una retahíla de agudezas conceptistas, muchas veces repetitivas, asignadas a cada

médico y plasmadas discursivamente siguiendo los modelos compositivos ya comentados. El resultado son unos textos que provocaban la risa del público al reconocer nombres y circunstancias, pero que, vistos a la distancia, con la lectura de nuestro tiempo, pueden parecer poco espontáneos, repetitivos y casi mecanizados. (2020, 20)

Se puede afirmar que algunos de estos motivos están producidos y se establecen a través de la lógica que motiva el componente emocional básico del lenguaje de la sátira y de la burla a través de los impulsos básicos: sexuales, escatológicos o destructivos, la ascendencia, la posición social y el origen de los aludidos, así como las apariencias sociales y sobre todo las críticas contra los simuladores de una posición.

De acuerdo con Cabanillas (2020, 20), los tópicos más comunes en la poesía satírico-burlesca de Caviades son los habituales de la jocosidad del Siglo de Oro: la sátira de oficios y costumbres de la sociedad. Esta sátira ofrece una crítica a un modelo social y a las costumbres corruptas que posibilitan y fomentan dichos actos. Algo similar ocurre en el caso de Matos. Para Hansen, el lugar común de Matos, al menos en lo que respecta a su poesía satírica, es el origen y la ascendencia del tipo satirizado. Los ataques satíricos contra el sujeto caricaturizado en sus poesías son presentados a través de oposiciones como limpio o sucio de sangre, las deformaciones viciosas del origen mestizo del aludido, así como los vicios de los mestizos y algunos criollos, quienes terminan siendo caricaturizados en su obra.

Ese “desfile de apariencias” en los dos poetas revela a la vez una aguda crítica contra la simulación que cobró un efecto particular en América, donde los criollos debían “someterse al juego de los certámenes poéticos, las tertulias palaciegas y las funciones ceremoniales, donde se practicaban artificios verbales” (Hampe 1992, 344). En este contexto, lo criollo y lo mestizo atravesaron un proceso particular de simulación y construcción de andamiajes sociales de apariencias, los cuales marcaron, en buena medida, las sátiras que se volcaron en contra y a favor de lo criollo. Al reestructurar las obras de los maestros españoles en las cuales los poemas americanos se basan, se crea una escritura distinta, propiamente americana e indiana. El barroco indiano se fundamenta principalmente en esa captura de la producción peninsular, trasladada a la realidad del nuevo continente para el gusto del criollo, quien es, a la vez, lector tanto de los poetas del Siglo de Oro como de los poetas americanos que los replican.

DISPOSITIVOS SATÍRICOS CONTRA LAS CIUDADES Y SUS HABITANTES: LIMA Y BAHÍA EN EL SIGLO XVII

La Lima que conoció Del Valle y Caviedes era una ciudad heterogénea, marcada por una diversidad poblacional dominada por los criollos, pero con una población de ascendencia negra y mulata en ascenso. El patrón residencial de la ciudad de Lima aparece reflejado en un padrón de 1613 que tenía como finalidad censar a las poblaciones indias que vivían en la urbe. El padrón recopilado por Ares (2007, 122) da cuenta de que si bien, la población española es la población dominante, el grupo mayoritario fue la población negra, que ascendía a finales de 1613 e inicios de 1614 a 10386 habitantes, seguido por los 9630 españoles y los 1978 indios que vivían en la ciudad. Lo que conviene señalar es que el bajo número de la población de indios se justifica porque los censos que se realizaron solo incluían a aquellos que vivían dentro de la urbe cerrada, mientras que aquellos que vivían en la parroquia del Cercado, fundada especialmente para ellos, no fueron incluidos dentro del censo. Conviene además señalar que, a pesar de que el censo presenta a un minúsculo número de mestizos (apenas 192 frente a la población mayoritaria que nos revelan otros registros y censos similares), en este censo están ocultos y muchos de ellos han sido incluidos bajo el rubro de “españoles”.

Los “españoles” de Lima, quienes constituían el segundo grupo de mayor densidad poblacional, eran en buena medida mestizos que buscaban pasar por criollos e imitaban su cultura y sus costumbres, generando de esta forma un conjunto de apariencias imaginadas a través de las cuales querían ser legitimados. La vida urbana, como centro rotundo de toda actividad, pasó a legitimarse como un espacio ideal en el cual los peninsulares, así como los criollos y mestizos, podían hacer gala de esas apariencias. En este sentido, Valle y Caviedes no perdió la oportunidad de ofrecer un fresco en torno a este fenómeno, del cual fue testigo cercano.

En *Al terremoto acaecido en Lima el 20 de octubre de 1687*, el poeta utiliza el suceso del terremoto como un motivo para ofrecer también una serie de observaciones sobre la ciudad y, en general, sobre algunos de sus defectos en los espacios públicos. En el poema, el terremoto actúa como un dispositivo literario que funciona como un motivo para pormenorizar otros tópicos, entre ellos la calamidad de la ciudad tras su destrucción y

el requiebre de una aparente estabilidad. El sismo revela la condición de la ciudad y de sus habitantes, mostrando tanto la vulnerabilidad inherente de las construcciones como la manera en que lo que parece sólido se desmorona con facilidad. A su vez, el terremoto se convierte en un momento de revelación que expone las contradicciones internas de la ciudad y, por extensión, de la colectividad limeña, que se enfrenta a su propia fragilidad:

Predicaban por las plazas/ Ministros de Dios, con cuyas/ horrendas voces de espanto/ los cabellos se espeluzan. / Estruendos, ruidos, clamores, / formaban en quien escucha/ fúnebre coro en tragedias, / capilla infausta de angustias. / La esposa busca al marido, / el padre al hijo procura, / cuando ni aun a sí se hallan, / cuando a sí mismo preguntan. (Valle y Caviedes 1947, 81)

En este sentido, el temblor desencadena una crisis de identidad urbana: lo que antes representaba la imagen de una ciudad próspera y ordenada se transforma en una metáfora de la impermanencia de todo logro humano, invitando a una relectura crítica de la “fuerza” que se ostenta en la arquitectura y el orden social: “Parecía Lima errante,/ terrestre armada, en que surcan/ si de los templos, las naves,/ de las casas, las chalupas./ Las más elevadas torres/ hechas arcos se columpian,/ como cuando el débil junco/ blande del noto a la furia” (Valle y Caviedes 1947, 81). A nivel discursivo, el terremoto funciona como un agente desestabilizador que, paradójicamente, fuerza una reconfiguración del sujeto urbano. Los “ladridos de los perros”, los “bramidos de la mar” y la confusión de voces —que invocan una retórica casi ritualista de lamento— permiten al poeta situar al ciudadano en una condición de igualdad ante la adversidad:

Tanto como un edificio/ ofende una calentura, / pues todo mata y no hay muerte/ para conciencia segura. / No está en morir el fracaso/ que tendrá la criatura, / porque solo en morir mal/ están nuestras desventuras. / Dios, por quien es, nos perdone;/ nos dé su amparo y su ayuda;/ y su temor y amor santo/ en nuestras almas infunda. (83)

La calamidad nivela las diferencias sociales y reconfigura la identidad del habitante, quien se ve obligado a reconocer la precariedad de sus logros y a replantearse su relación con el entorno. La imagen del ciudadano limeño se redefine a partir de la experiencia del caos y la vulnerabilidad compartida.

Al igual que Lima en el siglo XVII, la ciudad de Bahía que conoció De Matos y que describió en su poesía no dista demasiado de la que registran los archivos históricos. Durante ese siglo, Bahía representaba una civilización naciente en un entorno marcado por la diferencia. Sus calles y laderas no eran más que ruinas (Cardoso 2008, 6). Frente a la ostentación y la apariencia que caracterizaban ciertos sectores de la ciudad, sus plazas albergaban un conjunto de personajes empobrecidos, símbolos de la vulgaridad y la crisis. Al igual que Lima, en el Virreinato del Perú, Salvador de Bahía fue la primera capital de Brasil, desde 1549 hasta 1763, y fue testigo de una intensa mezcla de culturas europeas, africanas y amerindias. En 1588, la ciudad estableció el primer mercado de esclavos del Nuevo Mundo, destinado a abastecer la mano de obra de las plantaciones de caña de azúcar. Este comercio trajo consigo una ambivalente prosperidad, a la vez que acentuó las distinciones entre una clase opulenta y acomodada y una población marginalizada, relegada a las periferias urbanas.

La desigualdad social se agravó a finales del siglo XVII debido a la crisis económica y la decadencia que sumieron a la ciudad y, en general, al territorio brasileño en una de sus etapas más difíciles, resultado del control ejercido por Portugal sobre sus colonias. Hacia finales de ese siglo, Bahía atravesó diversos cambios sociales y políticos como consecuencia de esta crisis (Galeano 2020, 15). En primer lugar, la caída de la economía azucarera y la consecuente pérdida de privilegios de ciertos grupos transformaron profundamente la estructura social de la ciudad. Para esos últimos años, la Bahía que De Matos había conocido en un principio se había transformado por completo.

Como hemos señalado al inicio de nuestro estudio, la vida de Matos resulta, a simple vista, compleja y profundamente influenciada por la crisis en la que se vio inmerso. Según Galeano (2020, 11), Matos no concibe una ciudad sin los cuerpos que la habitan, y estos, a su vez, están intrínsecamente ligados a un dogma católico. Dicho dogma es, al mismo tiempo, un motivo constante que impulsa la voz poética y una de sus principales limitaciones. Una particular ambivalencia parece dar forma a esta voz, que se encuentra profundamente influenciada por la religión y, a la vez, adopta una postura crítica frente a un dogma que actúa como catalizador de las mismas apariencias que su poesía pretende desenmascarar.

Sin embargo, la ciudad constituye uno de los motivos centrales de la obra de Matos y funciona, al igual que en el poema de Valle y Caviedes,

como un escenario en el que se despliegan los personajes que el sujeto poético busca caricaturizar. Por otro lado, el dominio colonial portugués en Brasil consolidó un modelo económico basado en la explotación, lo que impidió el desarrollo de pequeños propietarios ajenos a la aristocracia terrateniente. Como consecuencia, la mayoría de la población quedó relegada a la pobreza y la dependencia, perpetuando una estructura social profundamente desigual. Esta situación generó una contradicción evidente: mientras un pequeño sector experimentaba una gran prosperidad, la mayoría de la población, incluso quienes antes pertenecieron a la nobleza, vivían en condiciones de miseria.

Para Matos, la ciudad no representa la encarnación de un futuro esperanzador, sino el reflejo de un proyecto fallido que ha derivado en una decadencia moral y social. En “Descreve com mais individuação a fíduia, com que os estranhos sobem a arruinar sua república”, el poeta ahonda en este tema y configura diversos elementos literarios en torno a la ciudad mediante el recurso de la sátira. Al igual que en el caso de Valle y Caviedes, en Gregório de Matos la ciudad se presenta como un motivo que genera una significación distinta sobre nuevos temas. La descripción de la ciudad y, en general, de distintos espacios urbanos, funciona como un detonante para satirizar a la sociedad del siglo XVII.

El poeta inicia con la imagen de una ciudad revestida de falsas características de nobleza para, de inmediato, contrastarla con el primitivismo de sus primeros habitantes, que no ha cambiado con el tiempo. La ciudad, concebida como un espacio edénico, no representaba la realidad: Señora Dona Bahía, / noble y opulenta ciudad, / madrastra de los naturales, / y de los extranjeros, madre:/ Díganme, por vuestra vida, / ¿en qué funda el dictamen/ de exaltar a los que aquí vienen, / y abatir a los que aquí nacen? (Matos 2010, 53). En este sentido, la voz poética presenta una suerte de radiografía de la ciudad de Bahía con el propósito de revelar las dos caras que coexisten en la urbe y, al mismo tiempo, evidenciar el teatro social que caracterizaba aquel siglo. Los dos primeros versos del poema ya nos introducen en esta complejidad contradictoria que define la ciudad: por un lado, Bahía es exaltada como un lugar de abundancia y riquezas, pero, por otro, se le reprocha la desigualdad en el trato a sus habitantes, pues favorece a los forasteros mientras descuida a sus propios hijos.

En el caso de Bahía, la colonización se tradujo en una reconfiguración urbana marcada por la falta de un proyecto común y la ausencia de

un sentido de destino compartido, lo que contribuyó a la formación de un ambiente hostil. La coexistencia forzada de desterrados europeos, esclavos africanos y poblaciones autóctonas produjo una mezcla cultural que generó tensiones, desorden e inseguridad. En este sentido, el poeta denuncia cómo la diversidad, lejos de enriquecer a la comunidad, se convirtió en fuente de conflicto y desconfianza. Este dispositivo satírico se hace más evidente al presentar a la ciudad como un escenario donde se despliega un espectáculo de poder y apariencia. Asimismo, el poema establece una conexión afectiva y crítica con la historia de la ciudad y sus componentes

Tanto De Matos como Del Valle y Caviedes comparten una preocupación por la brecha entre el discurso oficial, ya sea la exaltación de la ciudad de Bahía o la ilusión de una modernidad incipiente en Lima, y la realidad subyacente, en la que la exclusión, la corrupción y la fragilidad de las instituciones que hacen operar la urbe son evidentes. En el poema de Matos, la transformación de Bahía, de una *aldeia pobre* a una *rica cidade*, se describe con tono irónico: “Habrá doscientos años, / ni tantos pueden contarse, / que eras una aldea pobre / y hoy sois rica ciudad. / Entonces os pisaban indios, / y os habitaban cafres, / hoy chisporroteáis hidalguías, / arrojando personajes” (3). En tal sentido, el progreso material y la opulencia visible contrastan con la continuidad de un legado de exclusión y desigualdad. La ciudad, a pesar de su nueva imagen, sigue portando *resabios* de un pasado que no ha sido superado, lo que sugiere que el cambio es superficial y que las contradicciones estructurales permanecen.

Matos era hijo de un hidalgo portugués, propietario de un ingenio azucarero, y vio de cerca el progreso de la ciudad a comienzos del siglo XVII, así como la creciente decadencia que comenzó a aquejarla a medida que dicho siglo avanzaba hacia su ocaso. Según Galeano (2020, 16), gracias a su origen, el poeta tuvo la posibilidad de trasladarse a la ciudad de Coimbra desde temprana edad para recibir una educación propia de la tradición académica de la época. Además, Hampe (1993, 344) sugiere que, durante la primera mitad del siglo XVII, la hegemonía política y económica de la ciudad de Bahía y sus alrededores estuvo en manos de los dueños de los ingenios, una élite de carácter oligárquico y cuasi feudal a la que el poeta y su familia estuvieron vinculados (Galeano 2020, 15). Este contexto le permitió acceder a una formación exclusiva, y su educación se convirtió en el camino más viable para asegurar su estabilidad.

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el poeta retornó a Brasil tras su exilio, la producción de azúcar atravesaba una crisis significativa. Esta crisis impidió que la monarquía portuguesa redujera los impuestos sobre esta industria debido a los efectos de la Guerra de Restauración en Portugal, lo que agravó aún más la crisis en las colonias. Otros factores contribuyeron a que la crisis se agudizara en la década de 1680, como la sequía ocurrida entre 1681 y 1684, los brotes de viruela, la fiebre amarilla en Recife y el contexto económico desfavorable en el Atlántico. En otras palabras, Matos regresó a una ciudad sumida en una profunda crisis, donde las diferencias sociales y las distancias se habían acentuado incluso más que en años anteriores.

En el poema “Pondo os olhos primeiramente na sua cidade conhece, que os mercadores são o primeiro móvel da ruína, em que arde pelas mercadorias inúteis e enganosas”,¹ Matos regresa a esa nostalgia de una ciudad sumida en la crisis económica. Este motivo opera en un doble sentido. Por un lado, se refiere a la crisis de la ciudad; por otro lado, alude también a sus crisis personales, que muestran la decadencia de él como miembro de una élite que comienza a empobrecerse:

¡Triste Bahía! ¡Oh, cuán distinta / Estás y yo de nuestro antiguo estado!
/ Pobre te veo a ti, y tú a mí, empeñado, / Rica te veo ahora, tú a mí
abundante. / A ti te tocó la máquina mercante, / Que en tu ancha barra
ha entrado; / A mí me fue transformando, y me ha transformado/ Tanto
negocio, y tanto negociante. (Matos 1992, 2)

La ciudad, en este sentido, ha dejado de ser un espacio de producción y prosperidad, para convertirse en un lugar decadente y precario. Según Passos (2008, 4), el brillo y la alegría de la ciudad formaban parte de una máscara destinada a ocultar un alma deformada y un lugar que, al haber caído en decadencia, solo mostraba “un panorama de degradación”. Siguiendo a Passos, a finales del siglo XVII no se puede afirmar que la ciudad haya experimentado un crecimiento económico. Más bien, se hicieron más evidentes las diferencias sociales, que incluso sumieron a algunos grupos, antes privilegiados, en una decadencia que los llevó a vivir en condiciones precarias.

1. El poema ha sido musicalizado por Caetano Veloso en una versión titulada *Triste Bahía* y lanzada en el año 1972 en su álbum *Transa*.

LA SÁTIRA CONTRA LA SIMULACIÓN ESTAMENTAL Y LAS FALSAS POSICIONES SOCIALES

El mercado, situado en la Plaza Mayor de Lima, funcionó durante los siglos XVII y XVIII como uno de los espacios más importantes de sociabilidad, frecuentado por los sectores sociales más humildes (Ares 2007, 124). La calle, en sí misma, se convirtió en uno de los escenarios de interacción más relevantes, especialmente durante los días de fiesta. En la Plaza Mayor se llevaron a cabo los festejos y conmemoraciones más significativas, y con el tiempo se transformó en un escenario de poder. En todas las manifestaciones culturales de esos años del siglo XVII predominaron los patrones hispánicos; sin embargo, el ciudadano de origen europeo nacido en América ya no se sentía europeo, aunque no podía dejar de sentirse español (Pino 1987, 124). Estos peninsulares o representantes de la Corona que se sentían americanos, se denominaban a sí mismos hidalgos, pues poseían hidalguía de Indias, heredada o concedida a través de cédulas reales.

La cultura barroca de este siglo tiene un marcado y profundo acento aristocrático de carácter citadino y refinado. El ciudadano criollo adquiría tierras en el nuevo continente, y buena parte de su fortuna la gastaba en la construcción de templos, capillas y demás altares, con los cuales también legitimaba su influencia, no solo en el poder monárquico, sino también en el eclesiástico. A modo de ver de Sáinz (2014, 490), existen algunas justificaciones para el temprano e intenso arraigo del barroco americano. Para el siglo XVII, algunas grandes metrópolis virreinales, de carácter capitalino, concentraron una población cuya élite necesitaba recrear las condiciones de un “refinamiento cultural del Viejo Mundo”; y estas son el modelo para otras ciudades de creciente importancia (Sáinz 1986, 490). Esas ciudades y esos habitantes son un modelo replicable, síntomas también de ese buen gusto europeo heredado en las Américas.

Las ciudades más importantes y sus habitantes se convirtieron en modelos, y esos modelos pasaron por cada ciudad, adquiriendo sus propios matices. En “Remedios para ser lo que quisieres”, Juan del Valle y Caviedes dismantela estas estructuras de prestigio y poder en la sociedad virreinal limeña. En el poema se desnudan algunas de estas apariencias de un grupo en ascenso social, que busca escalar estratos para legitimarse en las estructuras de poder. Juan del Valle y Caviedes (1947) evidencia cómo

las prácticas relacionadas con las apariencias se constituyen, por lo general, en diversos símbolos vacíos que son una mascarada legitimadora de la jerarquía:

Si quieres docto ser en todas ciencias, / en pulpitos, en cátedras y audiencias, / pondrás mucho cuidado/ en andar bien vestido y aliñado/ de aquella facultad que representas, / que de esta suerte ostentas/ lo que ignoras y nunca has aprendido, / que es ciencia para el vulgo el buen vestido. (129)

El poema se detiene a revisitar este conjunto de prácticas que algunos grupos comienzan a adoptar como *praxis* para lograr dicha legitimación. La constante del poema es esa: en la sociedad virreinal del siglo XVII, la apariencia es el principal instrumento de legitimación. Por ejemplo, en la sección dedicada a los pseudoeruditos, se ridiculiza a quienes construyen una imagen de sabios a través de ciertos elementos externos: “Traerás anteojos, viendo más que un Argos, / con sus tirantes largos/ de cerda, que en la cola y en la ceja/ te tuvieran más propios que en la oreja/ porque anteojos en cara de pandero, / al mayor majadero/ por Séneca acreditan, / entre aquellos que ven y no meditan” (138). El uso del término “pandero” para describir el rostro del supuesto sabio no resulta tampoco fortuita: remite a una forma ancha, hinchada y de escasa gravedad. La imagen refuerza también la idea de que el conocimiento no reside en la mente y en las reflexiones sesudas sino en toda la parafernalia que lo acompaña.

Esta misma crítica, con un motivo similar, centrada en destacar y caricaturizar algunos elementos externos se aplica a los médicos, cuya autoridad se legitima solamente a través de ciertos elementos físicos que son los signos de un signo de prestigio más importante aunque la capacidad real de curar:

En el doctor la barba es seña eterna, / como poner un ramo en la taberna/ o en la que es chichería un estropajo, / denotando este ramo y este andrajo, / que lo que adentro existe son licores;/ y así tienen las barbas los doctores/ que a todos dicen graves/ aquí hay purgas, jeringas y jarabes. (140)

Los símbolos de autoridad operan como un conjunto de artificios del reconocimiento, más que como una garantía de competencia. En el caso de los médicos, esta caricatura mordaz también se extiende a otros motivos, como la indumentaria médica o el léxico, a veces inventado. La

sección siguiente, también dedicada a los médicos, expone cómo emplean este vocabulario, deliberadamente oscuro, para encubrir la ignorancia:

a la primera vista de un enfermo/ te quedarás un rato de estafermo, / hasta que al cabo de él, venga o no venga, / le ensartas esta arenga:/ Su fiebre perniciosa, / maligna en cuarto grado y muy dañosa;/ este es un mal muy mal aparatado, / el ventrículo seco y arrugado, / la concótriz no puede cocer nada, / y la espúltriz virtud está viciada. / Y te oirán con dos palmos de narices/ aquestos terminillos de aprendices/ y prosigue con otros relevantes. (141)

La sátira, por supuesto, no solo ataca a la figura del médico, sino a todo un sistema que otorga prestigio a quien maneja de manera más efectiva el artificio lingüístico, en detrimento del conocimiento real. Este mismo motivo es central en la sección dedicada a los académicos, primero caricaturizando su vestimenta y luego su jerga:

Si quieres docto ser en todas ciencias, / en púlpitos, en cátedras y audiencias, / pondrás mucho cuidado/ en andar bien vestido y aliñado/ de aquella facultad que representas, / que de esta suerte ostentas/ lo que ignoras y nunca has aprendido, / que es ciencia para el vulgo el buen vestido. (138)

En la sociedad virreinal, tanto la peruana como la brasileña, lo esencial en la primera es la apariencia de erudición, que resulta más valiosa que la erudición misma, lo que convierte el conocimiento en una herramienta de legitimación más que en una búsqueda genuina de la verdad. Asimismo, en el caso de los académicos, el poeta sintetiza la idea de que el saber se construye sobre una repetición mecánica de frases ingeniosas y prestigiosas, basadas en la repetición en lugar de una comprensión profunda:

Bueno es también que la echas de poeta, / aunque a Apolo le dé una pataleta;/ roba aquí, roba allá, de Pedro y Lope, / y tus coplas saldrán como un arrope, / y en el certámen de las fiestas reales/ lograrán los laureles por quintales, / y oirás este vocablo:/ Este hombre sabe tanto como el Diablo, / pues de leyes y musas, no es papilla, / entiende a maravilla. / Y serás más famoso que Cervantes/ y demás sabios que vivieron antes. (139)

Las relaciones de poder se estructuran en función de la imagen y la adulación. La sátira expone la hipocresía de ciertos personajes prototípicos

que, para ascender socialmente, modulan su comportamiento según la jerarquía de sus interlocutores: “pero mirando el centro, / es un pícaro, infame por adentro;/ adúlador, cobarde, mentiroso/ tirano con los pobres y obsequioso/ con los ricos de quienes hace aprecio, / por más que ellos lo miren con desprecio” (138). El poeta describe un fenómeno de servidumbre voluntaria en el cual los individuos moldean su conducta en función de la clase social con la que terminan interactuando. Para el sujeto poético la sumisión al poder no garantiza la reciprocidad, sino que perpetúa la subordinación. La caricatura de las apariencias se vuelve más corrosiva, pues no solo señala la hipocresía individual, sino que denuncia una estructura de desigualdad que se perpetúa a través de la servidumbre interesada.

Al igual que en el caso de Valle y Caviedes, Gregorio de Matos parece tener una fijación particular con el tema de las apariencias sociales. En “Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia”, uno de los motivos centrales es la discrepancia entre la aparente capacidad del gobierno y la ineptitud de los administradores coloniales: “A cada esquina, un gran consejero, / Que nos quieren gobernar cabaña y viña, / No saben gobernar su cocina, / Y pueden gobernar el mundo entero” (Matos 2010, 46). Para Matos, el poder se construye sobre el discurso, y no sobre la capacidad para gobernar. Según Galeano (2020, 29), la falta de facultades para gobernar, la proliferación de alcahuetes que se ocupan de la vida de los demás, y la ascensión social de los mulatos hacia una nueva élite, son los vicios que la voz poética emplea para describir una ciudad plagada de corrupción y decadencia.

En esta descripción, que se presenta casi como un fresco de una ciudad viciada por la corrupción y que se oculta bajo una máscara cada vez más difícil de mantener, los gobernantes se presentan como uno de los principales objetivos de las críticas. El mulato, y en general el mestizo, es uno de los personajes más criticados por Matos, a quien considera como alguien que, dotado de astucia y picardía, ha logrado acceder a cierto poder a través del engaño (Galeano 2020, 53). Precisamente en “Descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia” el poeta se detiene en el primer terceto del soneto para ofrecernos tres versos satíricos sobre estos personajes: Muitos Mulatos desavergonhados, / Trazidos pelos pés os homens nobres, / Posta nas palmas toda a picardia (Matos 2010, 45). En el tercero, se presenta una denuncia aguda hacia la inversión de las escalas estamentales que se modificaron a mediados del siglo XVII.

El noble aparece como una víctima de la maldad de los mulatos, quienes han logrado someterlo con astucia (Molina y Santamaría 2021, 201). Aquí, el defecto de la ciudad sigue siendo, al igual que en el caso de Valle y Caviedes, la distorsión de las apariencias sociales, que han logrado subvertir el orden establecido, viciando el aire de la ciudad con la inversión de las jerarquías estamentales. De este modo, la ciudad se convierte en un escenario donde se presenta un simulacro, que poco o nada tiene que ver con la situación real que se vive en ella.

CONCLUSIONES

La Lima de Caviedes era una ciudad marcadamente diversa, como hemos visto, pero además se encontraba en medio de una compleja diatriba. Existía una pugna por el poder cultural, por ocupar los espacios públicos, y en todos ellos se concentraba un conjunto de performatividades que servían para dominar esos espacios. La ciudad es interpelada en los poemas, el poeta a través de diversos motivos, como el del terremoto, al mismo tiempo que se emplean narraciones referenciales sobre ella, pero empleando para este ejercicio otros motivos: los personajes prototípicos que circundan la ciudad y hacen de ella un escenario en el cual mostrar el espectáculo de su vestimenta y de su galantería. Las dolencias que aquejan a la ciudad están relacionadas con su destrucción física que, a su vez, revela la inestabilidad de sus cimientos, tanto físicos como simbólicos. Ese microcosmos que la ciudad representa, como una manifestación general de la sociedad, pone de manifiesto las hipocresías, la falsedad y la superficialidad de los actores sociales.

La ciudad de Matos, por su parte, es una ciudad viciada por la corrupción, decadente y sumida en una crisis que, para el siglo XVII, se había agudizado. En este sentido, tanto el sujeto poético como la voz poética actúan como reveladores de una verdad que, aparentemente, se oculta en la ciudad para preservar las apariencias. La crisis genera un engaño, el cual la voz busca desarticular para mostrar, mediante un ejercicio especular, el verdadero rostro de la ciudad. La urbe, con su aglomeración de instituciones, costumbres y oficios, funciona como un producto especular en el que se reflejan y amplifican los defectos de aquellos que intentan imitar los modelos de grandeza y de erudición, sin contar con la sustancia que esos roles demandan.

La sátira, en el caso de Valle y Caviedes, emplea el motivo de la ciudad para ilustrar cómo lo social se construye a partir de una serie de performatividades y rituales de apariencia. La ciudad, con sus múltiples espacios de interacción, se presenta como el escenario para que tales artificios sean expuestos al escrutinio público. Así, la urbe se convierte en el lugar donde lo aparente se enfrenta a la realidad: un espacio en el que lo construido para impresionar se desmorona continuamente ante el “ojo” urbano.

La sátira no se dirige hacia aquellos que reconocen su supuesta inferioridad, sino hacia quienes no lo hacen. En otras palabras, la sátira contra las apariencias sociales se enfoca en las prácticas que encubren la naturaleza de los sujetos aludidos. Una de las preocupaciones fundamentales del poeta peruano y el poeta brasileño es la imitación y falsificación de la posición social. Es decir, gran parte de los habitantes de la ciudad intentan engañar a los demás, fingiendo una posición social que no les corresponde, con el fin de escalar socialmente y legitimarse a través del conjunto de performatividades que validan su posición social.

Es menester señalar que la dificultad filológica en el estudio de las obras literarias coloniales se debe, entre otras causas, a la complejidad del análisis de las redes culturales y literarias que conectaban a Europa, particularmente la península ibérica, y América durante el siglo XVII. Para profundizar en el estudio de la literatura colonial de estos siglos, resulta provechoso ahondar en estas redes, las mismas que desde el Siglo de Oro difundieron la literatura en habla española y portuguesa hacia el continente americano, lo que, por otro lado, como se ha visto con la hipótesis de Topa, proporciona una dirección más clara para entender la estrecha interrelación cultural entre España, Portugal y sus colonias durante estos siglos. Este enfoque podría revelar cómo estas conexiones literarias nutrieron las obras de los autores coloniales a través de procesos de adaptación, apropiación y crítica. Además, sería especialmente provechoso estudiar los posibles vínculos intelectuales entre estos autores, mediante un corpus compartido de lecturas comunes o un reconocimiento mutuo, lo que permitiría desentrañar las influencias entre los poetas y el papel que desempeñaron estas redes transatlánticas en la producción literaria de la época.

En las ciudades barrocas, la ostentación es una señal de estatus, pero también de poder y de autoridad. Una cultura barroca de escrutinio público está sujeta y determinada por la ostentación y el uso de las aparien-

cias como modelador de dicho discurso resulta definitorio. La ciudad en ambos poetas actúa como un escenario donde se perpetúa una impostura física y donde la fama se transforma en un simulacro. Esta reflexión adquiere relevancia en el análisis de cómo las instituciones y las costumbres en contextos urbanos consolidan una cultura de la imagen que, a menudo, se aleja de la autenticidad y refuerza jerarquías de poder simbólico y en última instancia evidencian que los símbolos de autoridad y decoro son construcciones artificiales producidas con el fin de legitimar a quienes las usan dentro del orden barroco colonial. ❀

Lista de referencias

- Ares, Berta. 2010. "Lima Colonial (1535-1635): crisol de gentes ¿crisol de culturas?". En *La ciudad americana: mitos, espacios y control social*, editado por Salvador Bernabéu y Consuelo Varela. Santiago: Editorial Doce Calles.
- Cabanillas, Carlos. 2020. "Juan del Valle y Caviedes". En *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Burla y sátira en los virreinos de indias. Una antología provisional*, editado por Carlos Cabanillas, Arnulfo Herrera, Fernando Rodríguez y Martina Vinatea. Nueva York: IDEA/IGAS.
- Del Valle y Caviedes, Juan. 1947. *Obras de Don Juan del Valle y Caviedes*. Lima: Clásicos Peruanos.
- Días, Otavio. 1996. "Dois Amados e um Gregório". *Mais*. 20 de octubre.
- Fitz, Earl. 1977. "Gregorio de Matos and Juan del Valle y Caviedes: Two Baroque Poets in Colonial Portuguese and Spanish America". *Revista de Literatura Hispánica* 1 (5): 2-18. <https://www.jstor.org/stable/23284974>.
- Galeano, Alejandra. 2020. "Ciudad, cuerpos y religión: un acercamiento a la obra poética de Gregório de Matos". Tesis de maestría. Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/50129/Ciudad%2C%20cuerpo%20y%20religi%C3%B3n.%20Un%20acercamiento%20a%20la%20obra%20po%C3%A9tica%20de%20Greg%C3%B3rio%20de%20Matos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Hampe, Teodoro. 1992. "El eco de los ingenios: literatura española del Siglo de Oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial". *Revista de estudios hispánicos* (19): 191-210. <https://doi.org/10.18800/historica.199202.002>.
- . 1993. "A sátira e o intelectual crioulo na Colonia. Gregório de Matos e Juan del Valle y Caviedes, reseña de *A sátira e o intelectual crioulo na Colonia*, de Lúcia Costigan". *Historia y Cultura* 22: 343-5.
- Hansen, Joao. 2004. *A Sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial. <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1065&context=inti>.

- Matos, Gregorio de. 2010. *Poemas escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Molina, Guillermo, y Julián Santamaría. 2021. “Paralelo 12 Sur: la sátira contra las apariencias sociales en la Lima de Juan del Valle y Caviedes y en la Bahía de Gregório de Matos”. *Revista Dialogia*, 15: 181-209. <https://journals.uio.no/Dialogia/article/view/9279/7837>.
- Nunes, Clície. 2008. “Temblores de arterias y cárceles de fuego: literatura en el Brasil Colonial”. *Revista chilena de literatura* 73: 81-108. <https://rchdt.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/1368>.
- Passos, Selma. 2008. “Salvador en el siglo XVII: metáfora de ciudad-infierno, metáfora de ciudad vicio”. *Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* 1 (1): 2-16. <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/44051>.
- Pino, Georgina. 1987. “El Barroco Americano”. *Revista Estudios*, 7: 119-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6111150>.
- Sáinz, Luis. 1986. “Los límites del Barroco literario hispanoamericano”. En *Philologica hispaniensia: In honorem Manuel Alvar*, editado por Julio Fernández. Madrid: Editorial Gredos.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

**¿Qué hay de contemporáneo en lo contemporáneo?
Metaficción y nomadismo
en *La hora de la estrella*, de Clarice Lispector**

*¿What Is Contemporary About the Contemporary?
Metafiction and Nomadism in La hora de la estrella, by Clarice Lispector*

LAUTARO PAREDES

UNTREF/Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
lautaro.paredes@uba.ar
<https://orcid.org/0000-0002-3070-8080>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.6>

Fecha de recepción: 10 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 21 de marzo de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El presente escrito analiza las coordenadas de la contemporaneidad en *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, como también la posibilidad de leer la obra a partir de los procesos históricos y culturales latinoamericanos. El estudio se realiza a partir de un análisis detallado acerca de cómo operan las categorías con que la crítica caracteriza a la literatura contemporánea (metaficción, autoficción, intertextualidad, etc.) en su texto. Estas categorías son complementadas y puestas a prueba con las nociones de posautonomía, literaturas cosmopolitas y literaturas nacionales presentes en *Aquí América Latina*, de Josefina Ludmer. Finalmente, se analiza la productividad que tienen algunas nociones actuales de las Ciencias Humanas y los Estudios Literarios (nomadismo, representación geográfica, identidades mixtas) para pensar la novela, sus personajes y su expresión peculiar de la contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE: metaficción, literatura contemporánea, literaturas comparadas, literaturas posautónomas, nomadismo, literatura latinoamericana.

ABSTRACT

This paper analyzes the coordinates of contemporaneity in *A Hora da Estrela* by Clarice Lispector, as well as the possibility of reading the novel through the lens of Latin American historical and cultural processes. The study involves a detailed examination of how the categories commonly used by literary criticism to define contemporary literature (metafiction, autofiction, intertextuality, etc.) operate within the text. These categories are further expanded and challenged through concepts such as post-autonomy, cosmopolitan literatures, and national literatures, as discussed in *Aquí América Latina* by Josefina Ludmer. Finally, the article explores how certain current notions from the Humanities and Literary Studies—such as nomadism, geographic representation, and mixed identities—offer productive frameworks for understanding the novel, its characters, and its unique expression of the contemporary.

KEYWORDS: Metafiction, Contemporary Literature, Latin American literatures, Post-Autonomous Literature, Nomadism.

CONTRADICTORIAMENTE, ES PROBABLE que reflexionar sobre Lispector (1920-1977) como una autora contemporánea no sea nada nuevo. Quizá hasta sea algo obvio. En primer lugar, por un dato objetivable y difícil de eludir: la cercanía temporal. Fallecida hace menos de 50 años, la autora ucraniano-brasileña tuvo su período de escritura más prolífico a finales de la década de los 60 y durante los 70, hasta su muerte. Este período, pos-Revolución cubana, fue en el que se configuró buena parte de las directrices de la narrativa latinoamericana moderna, junto con un imaginario continental y su posterior fractura.¹ En segundo lugar,

1. Sobre la influencia de la Revolución cubana y la literatura latinoamericana en la cultura occidental de los sesenta y setenta, cfr. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. En un

por un razonamiento un poco más elaborado: buena parte de su narrativa hace uso de los recursos literarios que se asocian a la literatura contemporánea, como la reflexión permanente sobre el hecho literario y la elección de una escritura abierta. Y, finalmente, por un dato poco comprobable: su literatura todavía se lee.² No me refiero a los centros académicos (donde también se lee), sino que sus libros todavía se consumen. Se leen como se lee a los escritores del *boom* latinoamericano o de la generación *beat*. Como una escritura compleja y que de algún modo seduce, como la punta del canon que llega a las librerías y a las casas.

En este panorama, quisiera trabajar sobre las coordenadas de su contemporaneidad. Reflexionar sobre qué elementos de lo contemporáneo se apropia Lispector, cuáles deja de lado, y sobre los modos de esta apropiación. Mi propuesta es pensar que la contemporaneidad en Lispector no es una de carácter temporal (del orden de *la actualidad*) sino que es una contemporaneidad que se relaciona con lo geográfico (donde el punto de tensión es *la cercanía* o, más precisamente, el acercarse). Sumado a lo anterior, este escrito se propone como objetivo vincular la escritura de Lispector en relación con otros escritores latinoamericanos de la época y a partir de sus procesos históricos, culturales y estéticos. Este escrito pondrá el foco de su estudio en la novela *A hora da estrela* (1977), pero se incluirán y se tendrán en cuenta también otros momentos de la obra de Lispector.

LAS COORDENADAS DE LA ESCRITURA: LITERATURA CONTEMPORÁNEA Y METAFICCIÓN

En su libro *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés resume exhaustivamente buena parte de las características de la llamada *literatura contemporánea*, y su estudio puede servir de guía para articular esta discusión. El planteo inicial es sencillo: ya no es posible definir con

estudio recientemente publicado, Irina Garbatzky estudia la fractura del imaginario revolucionario y de la imagen continental en la literatura cubana posterior a la caída del muro de Berlín, como ocurre en Carlos A. Aguilera, José Manuel Prieto, Antonio José Ponte, entre otros. Cfr. Irina Garbatzky, *El archivo del Este. Desplazamientos en los imaginarios de la literatura cubana contemporánea*.

2. En Argentina puede hablarse de un *boom* editorial de Lispector (por lo menos) en los últimos cinco años. En esos años, El Corregidor publicó la colección completa de la narrativa de Lispector, y la editorial Tierra Firme lanzó antologías de sus cuentos y sus crónicas. Recientemente, el Fondo de Cultura Económica de México publicó una edición de sus cartas de viaje, con la sección a cargo de Gonzalo Aguilar.

facilidad qué es la literatura y qué no. Lo que detecta Perrone-Moisés es un cambio en el acceso y la producción de la literatura durante el siglo XX:

Hasta el siglo XIX, la cultura era un privilegio de una élite social, y el “pueblo”, ocupado con la mera subsistencia material, no tenía acceso a ella. Bajo la hegemonía de la burguesía y con la instauración de las sociedades democráticas en Occidente, la cultura se convirtió en un bien común, potencialmente al alcance de multitudes [...]. En la práctica, esto no ocurrió como se esperaba, porque un nuevo concepto de cultura evidenció la contradicción entre tradición y modernidad, lo viejo y lo nuevo, preservación y destrucción. (2016, 29-30; traducción libre)

La dialéctica que había trazado Tinianov (2012) para pensar la evolución literaria, según Perrone-Moisés, ya no funciona por el nuevo acceso y masificación de la literatura. Con su ingreso a la industria cultural, ya no podría hablarse de corrientes, tendencias o de una historia literaria por la abundancia de su producción (hecho que se profundiza con la cultura digital).

Este es un diagnóstico similar al que realiza Ludmer en *Aquí América Latina. Una especulación* al estudiar la producción cultural argentina luego de 2001. Según Ludmer (2020), la industria cultural y la centralidad de los medios masivos de comunicación producen lo que ella denomina como *fábrica de realidad*: “La imaginación pública fabrica realidad pero no tiene índice de realidad, ella misma no diferencia entre realidad y ficción. Su régimen es la realidad ficción, su lógica el movimiento, la conectividad y la superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído” (31-2). *Se pierde el índice de realidad*, afirma Ludmer, dado que, por un lado, los medios de información ya no comunican los hechos de la sociedad sino que los fabrican. Por el otro, Ludmer detecta una zona de la literatura que vuelve indiferenciables literatura y realidad o el autor y la obra, dado que le aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento. Ella está pensando, principalmente, en las novelas de Cesar Aira (*La villa*), Daniel Link (*Montserrat*) y Fabián Casas (*Ocio*). En la narrativa de María Moreno, Mario Bellatin y la poesía de Tamara Kamenszain. Este doble proceso que se da en la contemporaneidad, de mediatización de la realidad y vaciamiento del texto literario, genera (en palabras de Ludmer) una realidad sin referentes precisos y una literatura sin metáforas o, como se comentó más arriba, una pérdida del índice de realidad.

Este escenario, según Perrone-Moisés, genera que una parte de la literatura, frente “al tsunami de la industria cultural”, haga de *la diferencia* una zona de resistencia. La diferencia literaria —como trinchera desde

la que la literatura se defiende— hace que esta tome buena parte de sus características actuales. Una de ellas es la metaficción, es decir, la reflexión, en contextos literarios, sobre los elementos con los que se escribirá la obra (personajes, escenarios, narrador, escritor), sobre temas propiamente literarios y la abundancia de referencias literarias o de lo que Genette (1989) llama *intertextualidad*. A partir de estos procedimientos, las obras insisten y reafirman su pertenencia a la literatura.

A hora da estrela explota, principalmente, las reflexiones sobre la escritura de la misma novela. No hay referencias literarias o una intertextualidad muy marcada o explícita.³ La principal cualidad metafictional de la novela de Lispector son las reflexiones de la misma obra acerca de su escritura. Esto ocurre sobre todo en el inicio, donde ocupan un espacio central. Dos citas para mostrarlo: “La historia —determino con falso libre arbitrio— tendrá unos siete personajes y yo soy uno de los más importantes de ellos, claro. Yo, Rodrigo S.M.” (Lispector 2011, 13), y poco más adelante:

Pretendo, como ya insinué, escribir de modo cada vez más simple. Además, el material del que dispongo es parco y demasiado sencillo, las informaciones sobre los personajes son pocas y no muy reveladoras, informaciones estas que penosamente llegan desde mí para mí mismo. Es un trabajo de carpintería. (14)

Además de estas reflexiones, otro rasgo metafictional de la novela (propio ya de la escritura de Lispector) es la exacerbación de los elementos literarios, que llegan hasta la ironía. El ejemplo más claro de eso son la decena de subtítulos que dan inicio a la novela, pero al interior del texto esos elementos no son menos llamativos. El marco de la novela, que inicia con las reflexiones sobre la narración y sus dificultades, el problema de cómo empezar y, en el final, la angustia de terminar, dejan al descubierto la enunciación como *pura narración*. Esos son momentos en que la escritura hace de la narración pura performatividad, que llega casi al grotesco.

Con la categoría de personaje ocurre otro tanto parecido. En Lispector, los personajes solo existen en el marco de la escritura y, por ello, su momento de génesis es la escritura misma —lo cual es remarcado por la novela. En *A*

3. Las únicas referencias literarias o artísticas explícitas se encuentran en la dedicatoria, donde estas abundan (al límite de la ironía). Este ingreso a la obra plagado de referencias literarias y culturales parece funcionar para que el lector ubique indefectiblemente a la novela en el ámbito literario.

hora da estrela, esto queda reflejado en la primera aparición de Macabea, en la que se la muestra mirándose al espejo. En ese punto, es cuando el narrador deja lentamente de reflexionar sobre la escritura de la novela y su narración, para empezar a contar la historia de la nordestina. Entonces, se muestra a Macabea mirándose al espejo.⁴ Esta es una referencia al momento de reconocimiento de uno mismo que da inicio a la subjetivación, como fue teorizado por Lacan (2009) en “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” (99-100). El inicio de la historia de Macabea, mostrándola frente al espejo, es una manera de remarcar el inicio de su existencia a partir del comienzo de la novela, y por ello remite al momento de su subjetivación. Y, en ese reconocimiento, ella se define y se piensa a sí misma: “Enseguida pasó esa ilusión y observó la cara toda deformada por ese espejo ordinario, la nariz vuelta enorme como la de un payaso con nariz de cartón. Se miró y pensó al pasar: tan joven y ya oxidada” (Lispector 2011, 21).

Este momento inicial, como momento de génesis y subjetivación del personaje, ocurre en varios momentos de la obra de Lispector. Así sucede en *A paixão segundo G.H.*, donde la protagonista comienza desesperada por el total desconocimiento de su persona, hasta que se da un nombre por las iniciales que vio en sus maletas: G.H. Otro momento de este proceso, más cercano al de *A hora da estrela*, ocurre en su relato “A bela e a fera ou a ferida grande demais”, que también inicia con su protagonista mirándose al espejo:

Quando se viu en el espejo —su piel trigueña por los baños de sol hacía resaltar las flores doradas cerca del rostro en sus cabellos negros—, se contuvo para no exclamar un “¡ah!” —pues ella era cincuenta millones de unidades de gente hermosa. Nunca hubo —en todo el pasado del mundo— alguien que fuera como ella. Y luego, en tres billones de billones de años —no habría una joven exactamente como ella.

Como sucede en *A hora da estrela*, la protagonista comienza por reconocerse a sí misma frente al espejo como si fuera la primera vez que ve su imagen, y posteriormente se define y da una identidad (“Eu sou uma chama acesa!”). En todos estos casos, el inicio del relato como momento de subjetivación del protagonista funciona para remarcar el carácter plenamente literario de sus personajes, dado que muestra que ellos existen en el marco de la obra y de la lectura. En ese sentido, en Lispector el simple uso

4. De la misma manera, la película *A hora da estrela* (1985), dirigida por Suzana Amaral, inicia con la toma de Macabea frente al espejo en su trabajo.

del personaje (como también ocurre con la narración o la titulación) es un motivo para problematizar la categoría misma, haciendo de cada elemento de la novela un momento de reflexión metaficcional.

De más está decir que los recursos metaficcionales no son algo nuevo en la literatura. Es posible encontrar reflexiones de la obra sobre sí misma en *Don Quijote* de Cervantes, o en el clásico poema de Lope de Vega “Un soneto manda a hacer Violante” (1617). Las inclusiones del autor en el relato (que Perrone-Moisés cataloga como un recurso metaficcional) y las referencias al momento de escritura aparecen ya en la literatura medieval, como ocurre con *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel y en *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, en los inicios de la literatura en habla hispana.

Como se dijo más arriba, la recuperación de los recursos metaficcionales en la contemporaneidad tienen la función de insistir en la pertenencia de un texto a la literatura como forma de resistencia de esa escritura. En el momento de escritura de *A hora da estrela* se daba, además, un proceso de crisis de la representación y de la mimesis en las letras latinoamericanas.⁵ El ejemplo más explícito de esto es la narrativa de Saer y el perspectivismo que toma su literatura en los años 70 (como en *El limonero real* y en *Nadie nada nunca*), mostrando lo inagotable que puede ser el número de formas de contar un mismo hecho. Otro síntoma de esta crisis de la representación, que lleva a las reflexiones sobre la propia escritura y la metaficción, puede hallarse en Cortázar, en su célebre novela *Rayuela*, que se encuentra plagada de menciones a la escritura de una obra (que sería la misma novela) y reflexiones sobre cómo escribirla. Pero este punto de tensión puede encontrarse perfectamente resumido en su relato “Las babas del diablo” que, como Lispector, sobre el inicio se pregunta por los problemas y la posibilidad de su escritura:

Puestos a contar, si se pudiera ir a beber un bock por ahí y que la máquina siguiera sola (porque escribo a máquina), sería la perfección. Y no es un modo de decir. La perfección, sí, porque aquí el agujero que hay que contar es también una máquina (de otra especie, una Contax 1.1.2) y a lo mejor puede ser que una máquina sepa más de otra máquina que yo, tú, ella —la mujer rubia— y las nubes. Pero de tonto solo tengo la suerte, y sé que si me voy, esta Remington se quedará petrificada sobre la mesa con ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven. Entonces tengo que escribir. Uno de

5. El trabajo de Beatriz Sarlo (1987), “Política, ideología y figuración literaria”, trabaja sobre este proceso desde principios de los 70 y los 80.

todos nosotros tiene que escribir, si es que todo esto va a ser contado.
(Cortázar 2013, 283)

“Uno de todos nosotros tiene que escribir —afirma sobre el final Cortázar—, si es que todo esto va a ser contado” (283), que es como decir que no puede escribirse sin una subjetividad que cree el relato, o sin pasar por el momento de escritura. Esta crisis en la representatividad que se da en una zona de la literatura latinoamericana de aquella época se relaciona con el “desencanto cubano” que se daba a finales de los 60 (lo cual mina los cimientos de una fugaz identidad latinoamericana en la cual buena parte de los escritores se reconocían), y la posterior ola de regímenes militares que terminaron por socavar cualquier posibilidad de una revolución izquierdista.⁶ Sarlo (1987) vincula esta crisis de la representatividad con los regímenes autoritarios de la siguiente manera:

Si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados y, en consecuencia, indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicacional pobre y unidireccional, en el cual un elenco muy reducido de figuras agotaban las representaciones de lo social y lo individual, de lo público y lo privado, del presente y de la historia, los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes. (328)

El problema, entonces, es cómo contar. Cómo representar en el contexto de pérdida de identificación política y continental que buena parte de los escritores latinoamericanos de aquella época sufrían, y que los procesos dictatoriales (que en el caso de Brasil se inicia aún antes, a mediados de los 60) vienen a dar el golpe de gracia. Una solución a este problema sobre cómo narrar es la que estudiamos en *Lispector* y ahora con Cortázar: la salida metaficcional. Dejar asentada la duda, el problema sobre cómo puede escribirse la ficción. *Lispector* (así como también Cortázar) es contemporánea en este punto porque queda atrapada en la interjección de una crisis de la representatividad literaria propia de los 70 y el naciente problema de la identificación y reafirmación literaria. Ambos

-
6. Téngase el caso Padilla (1971), junto a otros casos de censura del régimen cubano como el de Reinaldo Arenas, como hito que fija el desencanto cubano en los escritores latinoamericanos de aquella época, junto con el estancamiento político y económico luego de más de 10 años de la revolución de 1959 (cfr. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil*).

problemas se inscriben, entonces, en la metaficción particular de sus textos, que la hacen contemporánea de su época, pero también de la nuestra.

METAFICCIÓN Y AUTOFICCIÓN: DOS POLOS PARA PENSAR LO CONTEMPORÁNEO

Otra característica que Perrone-Moisés reconoce en la literatura contemporánea es su tendencia hacia la autoficción, lo que en nuestra tradición crítica se conoce como *literaturas del yo*. Uno de los mayores aciertos de Perrone-Moisés es diferenciar categóricamente las literaturas del yo de la metaficción (aunque lo haga sin una mayor explicación). Esto sucede en el momento en que desarrolla la autoinclusión del autor al interior de la obra como procedimiento metafictional, que aclara: “Esa forma no se identifica con la autoficción, porque no se trata de ficcionalizar una biografía, sino de atribuir al personaje que tiene el mismo nombre del autor, y a otros personajes reales, datos existenciales evidentemente falsos” (2016, 123; traducción libre). Perrone-Moisés remarca la diferencia entre ambos procesos, y el foco de esta diferencia parecería radicar, por un lado, en la tendencia de la autoficción a presentar los datos del autor como verdaderos y, por el otro, en el uso de categorías literarias de la metaliteratura para diferenciarse de “lo real” (diferencia personaje-autor/persona-autor). Para explicar esta diferencia es conveniente regresar a las reflexiones de Ludmer (2020) sobre la posautonomía literaria.

En un momento de *Aquí América Latina*, Ludmer reflexiona sobre las literaturas nacionales contemporáneas pensándolas como literaturas autónomas, y las describe de la siguiente manera:

Las ficciones del 2000 insisten todo el tiempo en decir “soy literatura” y representan casi siempre algún escritor o alguien que escribe en su interior. Usan todo tipo de marcas literarias: personajes escritores, personajes lectores, autorreferencias y referencias a la literatura. La escritura dentro de la escritura, la literatura dentro de la literatura, la lectura dentro de la lectura... El procedimiento pareciera remarcar cierta autonomía literaria en un momento en que esa autonomía es amenazada por la economía y las fusiones: en un momento en que el libro es una mercancía como cualquier otra o una parte de la industria de la lengua [...]
Imaginemos entonces un sistema literario más o menos autónomo, un orden de tensiones, un conjunto de visibilidades en movimiento donde las ficciones se agrupan por sus tiempos y los tiempos de las ficciones agru-

pan a los escritores. Los escritores son “la realidad” (el personajes real que la temporalidad necesita para moverse en la realidad ficción). (108)

Ludmer percibe un campo literario que se aproxima a las reflexiones de Perrone-Moisés sobre la literatura contemporánea y la metaliteratura: a partir de su insistencia en autoproclamarse literatura, la cual es su manera de defenderse de una economía cultural que tiende a hacerla desaparecer. Ludmer agrega varias aristas a este problema. En primer lugar, pensarlo en términos de literaturas nacionales y de campos literarios. Ve en esta “endogamia literaria” también factores sociohistóricos y locales, de circulación y sociabilidad literaria. En segundo lugar, aproxima este planteo al problema de la autonomía literaria, es decir, a la cuestión de la posibilidad (simbólica) de la literatura para definirse y decidir su función en la sociedad, y de su capacidad (económica) para sostenerse a ella y a sus actores.

Pero lo que Ludmer verdaderamente busca en *Aquí América Latina* es reflexionar sobre las literaturas posautónomas, es decir, sobre una zona de la literatura o un tipo de escritura a las cuales

No se las puede leer como literatura porque aplican a la literatura una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecidibilidad (o, como dice Tamara Karmenszain, “sin metáfora”), y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficción y realidad. (172)

Las literaturas posautónomas son, para Ludmer, textualidades que se producen en un sistema literario globalizado, cosmopolita, que dibuja lo que ella llama la “isla urbana” o la “gran aldea global” (hoy diríamos *glocal*). En este sistema, las categorías clásicas de la teoría literaria (autor, personaje, narrador, novela, etc.) ya no funcionan para explicar sus producciones. Ellas se alejan de la metafiction, de las literaturas nacionales (“salen de la trinchera”) para convertir la literatura en escritura y así acercarla a lo cotidiano y a la experiencia.

Link (2009), en su lectura sobre el libro de Ludmer y el problema de la posautonomía literaria, encuentra un “yolleo” en la literatura contemporánea, y comenta que “la posautonomía de la literatura no sería, en mi perspectiva, sino manifestaciones de un mismo deseo (cito a Giordano) “de experimentación de la propia rareza”. Es, por cierto, lo que se llama *queer*, que es otra forma de conceptualizar lo neobarroco” (409). Hay, en este sentido, un vínculo entre esta escritura que se inserta en la experiencia (o, más precisamente, en lo que Ludmer llama real ficción), que abandona las categorías y las

referencias específicamente literarias, con las literaturas del yo y la autoficción.

Es interesante pensar este problema a partir de *A hora da estrela*, porque allí se vuelve complejo y contradictorio. Como se comentó más arriba, en *Lispector* la subjetivación es una cuestión recurrente en su obra. En varios momentos, como ocurre en *A hora da estrela*, esto se combina con la primera persona de la narración. Allí, como se mostró, la escritura se pregunta por la narración misma, pero a la vez que se preocupa por el discurso narrativo se pregunta por el lenguaje como elemento de subjetivación y autoconstitución: “Discúlpennme, pero voy a seguir hablando de mí, que soy mi desconocido y al escribir me sorprende un poco más porque descubrí que tengo un destino” (*Lispector* 2011, 14).

El lenguaje se piensa, como en Benveniste (1997), como la posibilidad para la constitución del sujeto y desarrollo de un relato personal.⁷ Sus narradores acercan el momento de escritura al relato y, como en la descripción de Link, buscan la experimentación con la propia rareza. Por supuesto, un requisito mínimo de las literaturas del yo es la identificación del autor-narrador-personaje, junto con la coincidencia del nombre propio; todos elementos ausentes en *A hora da estrela*. Existe una mediación en la enunciación, entre la experiencia y la obra, a partir de la creación de Rodrigo S.M. como narrador. Por ello, sería más apropiado hablar en *Lispector* de una experimentación sobre la primera persona en tanto instancia de subjetivación y autopercepción.

El escritor ecuatoriano Pablo Palacio (1906-1947) es un caso interesante acerca de la experimentación sobre la primera persona, en un período previo al de la masificación de las literaturas del yo. En “La doble y única mujer”, el escritor vanguardista narra desde la perspectiva de una(s) gemela(s) siamesa(s), y lo que ocurre es que la escritura avanza forzando la gramática y la semántica del español a su límite para desplegar, a la vez, al relato y a su protagonista:

Mi espalda, mi atrás, es, si nadie se opone, mi pecho de ella. Mi vientre está contrapuesto a mi vientre de ella. Tengo dos cabezas, cuatro brazos, cuatro senos, cuatro piernas, y me han dicho que mis columnas vertebrales, dos hasta la altura de los omóplatos, se unen allí para seguir —robustecida— hasta la región cóxigea. Yo-primerasoy menor que yo-segunda. (2006, 46)

7. Mlenden Dolar, en *Una voz y nada más*, nos recuerda que, junto al estadio del espejo, el primer momento de la constitución del yo se da para el psicoanálisis lacaniano también por el reconocimiento de la propia voz. Por ello, al verse en el espejo la protagonista de “A bela e a fera” lo primero que hace es exclamar “Eu sou uma chama acesa!”.

El relato se propone, en este sentido, representar la deformidad de su protagonista a partir de su dificultad enunciativa. Fuerza y experimenta sobre la primera persona para construir a su protagonista que es, a la vez, el tema del relato.

En la obra de Lispector, por su parte, la enunciación de Rodrigo S.M. se produce a partir de un doble movimiento. Si por un lado la narración experimenta sobre sí misma y acerca la experiencia escrituraria al relato, esto se realiza manteniendo las categorías clásicas de la literatura, lo cual permite la reflexión sobre las mismas. La primera persona, tanto en Lispector como en Palacio, nunca deja de ser una experimentación en tanto que instancia narratológica o, de nuevo con Benveniste, una posición discursiva que, dialógicamente, determina un *yo*, un *tú* y un *otro*. En su literatura, ambos escritores hacen uso de aquello que Perrone-Moisés considera la esencia de la autoficción, el hecho de que:

Quando narramos nuestra vida o algún acontecimiento de ella, alimentamos autoficciones. Son ellas las que garantizan nuestra estabilidad como sujetos individuales, las que nos permiten dar un sentido a nuestro pasado y planear nuestro futuro. Sin embargo, este sujeto individual y estos sentidos, pasados o futuros, son siempre provisionales, siempre imaginarios en el sentido psicoanalítico. Y cuando esta narrativa pretende ser literaria, la distancia entre el discurso y la realidad es aún mayor (traducción libre).

Perrone-Moisés reconoce que la principal característica del discurso autoficcional —más que la verdad biográfica de los hechos— es su capacidad de generar subjetividad y de dotar al individuo de relatos. Lispector, así como también el cuento de Palacio, no toma de la autoficción la obligación de escribir sobre la propia vida, pero sí el hecho de que el relato y el sujeto se escriben a la vez.⁸

Se evidencia, entonces, que la distinción que marca Perrone-Moisés entre metafiction y autoficción, se vuelve aquí un proceso abigarrado y complejo que muestra los elementos y las contradicciones de lo contemporáneo.⁹ En Lispector, los distintos rasgos de lo contemporáneo se

8. La escritura confesional e íntima en Lispector, que es una fuerza del relato hacia afuera de la literatura para aproximarla a la escritura, es un rasgo que la acerca más a la autoficción y que, sabemos, Palacio no utiliza.

9. Varios años después de la primera publicación de “Literaturas posautónomas”, frente a las críticas y polémicas que suscitó la propuesta, Ludmer explica: “Uso la idea, la palabra si se quiere, de posautonomía para marcar que lo central es la relación con la autonomía, con el pasado en el presente. La tensión y la oscilación entre posautonomía y autonomía

amontonan, se ponen juntos y *se acercan*. Opta por una escritura íntima, corriente y en primera persona, sin dejar de remarcar su carácter literario. Hay, en este sentido, un tratamiento escriturario de las categorías literarias que las vuelve inestables.¹⁰ El lenguaje tiende a lo cotidiano y a la proximidad con el lector. Los enunciados son temporales o son provisorios y, como se verá, esto afecta también a las identidades en Lispector, que se vuelven variables, momentáneas. Nómades.

CARTOGRAFIAR LA LENGUA: EN BUSCA DE UNA GEOGRAFÍA POBRE

En una recopilación de cartas de viaje recientemente publicada se encuentra, al inicio, una carta dirigida al entonces presidente Vargas, fechada el 3 de junio de 1942, en la cual, Lispector solicita la nacionalidad brasileña. Allí, ella se presenta como

Una rusa de 21 años de edad y que está en Brasil hace 21 años menos algunos meses. Que no conoce una sola palabra de ruso y que piensa, habla, escribe y vive en portugués, haciendo de su lengua una profesión y apoyándose en ella para todos sus proyectos futuros, próximos o lejanos. Que no tiene ni padre ni madre —el primero, así como las hermanas de quien esto firma, brasileño naturalizado— y que no se siente atada de modo alguno al país de donde vino, ni siquiera por haber escuchado relatos sobre él. (2021, 42)

Me gusta la idea de pensar a Lispector como una huérfana que solo posee la lengua, cuyo único proyecto es el lenguaje y que tiene el portugués como la deuda que contrae con el Estado brasileño. Ella es extranjera,

definiría este presente” (2015). Pensar la posautonomía es, al mismo tiempo, pensar una definición para la autonomía literaria. Elena Donato trabaja este problema en “Enciclopedia china. Josefina Ludmer: crítica y verdad”, en *Saberes subalternos en América Latina*.

10. Este hecho puede complejizarse todavía más pensando en la dedicatoria del libro. La dedicatoria, junto con la titulación, son instancias que corresponden a la función autorral, hecho que Lispector remarca al titularla “Dedicatória do autor (na verdade Clarice Lispector)”. Pese a esto, la dedicatoria está escrita en masculino, y se explaya sobre numerosas referencias literarias y culturales que decantarían en el “yo”. Sobre esto, pienso dos caminos posibles: alejar a Rodrigo S.M., pensarlo como un cerco que Lispector siempre pone entre ella y la escritura, entre el mundo y la literatura. El otro camino (más tentador) es acercarlo, pensar a Rodrigo S.M. como un pseudónimo de Lispector y en su escritura como la verdadera escritura de una experiencia, asumiendo la superposición Lispector/Rodrigo S.M./Macabea con que insiste la crítica.

nació nómade. Brasileña sin papeles o rusa que habla una lengua extraña.

¿Hasta dónde Macabea no es esa chica, pobre y solitaria, una huérfana que migra a Río, y que su único capital es la lengua, una lengua que no comprende o que comprende de a partes, y a la que busca aferrarse? Durante la novela, la caracterización de Macabea la vuelve desagradable. Ella es mugrienta, sin gracia, está enferma y se alimenta mal. Pero, sobre todo, su construcción se realiza desde la carencia: “Están los que tienen. Y están los que no tienen. Es muy simple: la muchacha no tenía. ¿Qué no tenía? Apenas eso mismo: no tenía. Si se entiende, bien. Si no, también está bien. ¿Pero por qué me ocupo de esta muchacha cuando lo que más deseo es trigo puramente maduro y oro del estío?” (Lispector 2011, 21). Desde allí, desde la carencia y dentro de sus posibilidades, ella busca y aspira por una vida mejor.

Macabea, la nordestina, proviene del Estado de Alagoas en la región del Sertón brasileño y, como tantos otros, migra a un gran centro urbano como Río de Janeiro en busca de trabajo y una vida mejor. En “O cosmopolitismo do pobre”, Santiago (2004) analiza los flujos migratorios brasileños durante la modernidad. Sostiene que en la actualidad

Gracias a la democratización de los medios de transporte, el horizonte del campesino desheredado de tierra y del cuidado de los animales se amplió. Se le presentó la posibilidad de una emigración fácil hacia los grandes centros urbanos, que se habían vuelto carentes de mano de obra barata. Los pobres son anacrónicos de otra manera, ahora en contraste con el espectáculo grandilocuente de la posmodernidad, que los convoca en sus tierras para el trabajo manual y los alberga en barrios deplorables de las metrópolis. (51; traducción libre)

Los migrantes brasileños “seguem o fluxo do capital transnacional como um girassol”, exclama poco más adelante.

Macabea es la chica del Sertón que viaja a la gran ciudad en busca de una vida mejor, pero allí tiene un trabajo decadente, comparte un cuarto pequeño con otras chicas, nunca puede estar sola y no puede alimentarse bien o pagarse un doctor. Pero ella sueña con mejorar, quiere ser una estrella y encontrar un gran amor. Lo único que posee la dactilógrafa, su capital máspreciado, es la lengua. Una lengua que no comprende o comprende a medias, pero a la que se aferra. Por ello, al escuchar palabras que no comprende en Radio Reloj ella le pregunta insistentemente a Olímpico su significado: “—En esa radio ellos dicen cosas como ‘cultura’ y otras palabras difíciles, por ejemplo: ¿qué quiere decir ‘electrónico?’” (Lispector 2011, 36).

En esos mismos años, el crítico uruguayo Ángel Rama también migra, pero en su caso, por el golpe de Estado de 1973 que le impide regresar a su país, por lo que se exilia en Caracas. En su *Diario (1974-1983)*, Rama manifiesta su malestar generalizado. Por sentirse viejo, por la enfermedad de su esposa, Marta Traba, por la decadencia de la literatura latinoamericana en la época dictatorial y del ambiente intelectual en Caracas. Como Macabea, Rama se aferra con todas sus fuerzas a una lengua, una lengua vacía: “¿Dónde el error? Si esta libreta sirviera para descubrirlo (y soy algo escéptico) se justificaría el esfuerzo de atenderla, haciendo un hueco en la vorágine cotidiana” (2001, 65).

En su exilio, Rama se obstina en continuar su diario, que escribe sin saber por qué como un personaje de Becket, pero que afirma no poder dejar. En su diario sobrevive una cultura latinoamericana y una identidad del escritor latinoamericano que es la de los 60. Rama busca en su pasado una identidad, así como Macabea la busca en el futuro, y para ello ambos exploran el lenguaje. Lo buscan, lo retienen y lo archivan, como las anécdotas con escritores e investigadores latinoamericanos que Rama junta en su diario o las palabras que Macabea escucha y busca con todas sus fuerzas conservar. Son fragmentos de identidad, porque en la experiencia migrante la lengua es un elemento central de identificación cultural y afectiva, que se encuentra permanentemente acechada.

En el artículo mencionado más arriba, Santiago sostiene que se da una hibridación cultural, un sincretismo o una transculturación a partir de los flujos migratorios internos de Brasil de mediados de siglo. Un multiculturalismo que el Estado-nación buscará apaciguar imponiendo una cultura oficial: “El multiculturalismo que reorganiza los elementos dispares que se encuentran en una determinada región planificada por el Estado nacional a través de un sistema de cuotas, siempre ha tenido como referencia invariable la retórica del fortalecimiento de las ‘comunidades imaginadas’”. (2004, 57; traducción libre).

La nordestina tiene la marca de Alagoas. Ella se encuentra reseca, marchita. Posee “seus pequenos óvulos tão murchos” (Lispector 2013, 41), “o corpo quase murcha” (65) y hasta “sua vida murcha” (39). Macabea lleva el desierto del Sertón dentro, y ella será la falta, la chica que no tiene, la chica pobre que no entiende la lengua, siempre que el modelo sea el centro urbano y sus ciudadanos los blancos de la ciudad. Ella es la marca de la carencia y la pobreza siempre que el modelo sea acercarse al centro urbano y tomar su cultura. Como sostienen Silveira y Oliveira al estudiar el tema social en *A hora da estrela*, “Existen muchas Macabeas por el país buscando más vida en sus hogares humildes. La obra permite múltiples miradas; Macabea representa al

pueblo nordestino que migra a la gran ciudad y reproduce un cotidiano simple, pisoteado e invisible” (Oliveira y Silveira 2020, 259; traducción libre).

Un poco más atrás, las investigadoras habían explicado que “Incorporándose en el recorrido de esta migrante, la autora nos lleva a reflexionar sobre su llegada a Río de Janeiro, su proceso personal de migración, recordado como la criatura que en la tierra sería la más extranjera posible y que, al mismo tiempo, nos ‘conmoviera’” (257; traducción libre).

“Inserindo-se no percurso dessa migrante, a autora nos leva a refletir sobre sua vinda para o Rio de Janeiro, seu processo pessoal de migração, lembrado qual a criatura que na terra seria a mais estrangeira possível, e que ao mesmo tempo nos ‘comovesse’”. Macabea es la extranjera. Como la protagonista de *A paixão segundo G.H.*, que descubre su nombre en una valija, la nordestina hace del viaje, la migrancia y la extranjería una identidad. La nordestina corre el eje de Río de Janeiro y lo vuelve un lugar extraño.

Como se afirma en la cita más arriba, “existem muitas Macabéas”. El personaje se construye a partir de un doble proceso en el cual, por un lado, reúne las características esenciales del nomadismo llevadas a su realización más general: la carencia, el movimiento y la lengua como el último elemento que conserva la identidad cultural del migrante. Por el otro, esto se da a partir de la realidad sociohistórica particular del Brasil de mediados de siglo XX. Macabea es, entonces, la unidad mínima de la pobreza, representa la condición cosmopolita y mundial de la subalternidad en la peculiaridad de la geografía brasileña. Con ello, Lispector imagina y hace disponible un Río de Janeiro como aldea global.¹¹

CONCLUSIÓN

En su artículo “Global-local. De lo antropofágico a lo antropométrico”, Antelo busca pensar el lugar de enunciación de lo latinoamericano en el discurso de las Ciencias Humanas y en literatura. Lo que encuentra es una hibridez en la identidad latinoamericana que coincide con el lugar de enunciación, propio de los estudios contemporáneos, que él llama “postoccidental”:

11. La conclusión de Santiago en “O cosmopolitismo do pobre” es que en la actualidad la pobreza en la metrópolis se volvió una condición global, y por ello puede hablar del pobre cosmopolita. De la misma forma, Ludmer encuentra en la villa aquello que llama “isla urbana”: espacios afuera y adentro de las sociedades, con reglas propias y que coinciden a lo largo de Latinoamérica.

el híbrido postoccidental escande la diferencia como proceso de significación, por medio del cual estamentos culturales tienden a discriminarse y legitimarse, en cuanto enunciaciones, practicando, en ese sentido, una metonimia de lo plural y una sintaxis de lo cultural. No señala límites sino umbrales. No arma conjuntos sino que, en atención a la prominencia de los usos culturales, se interesa por la descolección. No fija un lugar inequívoco sino que estimula, al contrario, el nomadismo. Es decir, afirma, ambivalentemente, una substancia específica (lo colonial como locus enunciativo), pero también la ausencia de identidad como materialidad. (2008, 82)

En el presente artículo se buscó pensar la contemporaneidad de Lispector a partir de esta hibridez propia de la enunciación latinoamericana actual que es, como se intentó mostrar, consecuencia de la pérdida de la identidad latinoamericana forjada en los 60, en torno a la Revolución cubana y su posterior deriva. Ella comparte con escritores de la América Hispana, como Cortázar, Saer y Rama, su aprehensión a una lengua literaria vacía que se esfuerzan por mostrar en sus contradicciones, en su vacío. Como Beckett, muestran las dificultades de decir y de contar exponiendo viva esa imposibilidad.

La obra de Lispector, particularmente, es contemporánea tanto en su escritura, que tensiona los rasgos literarios con los no-literarios del lenguaje, como en el tema que elige. Porque toma la subalternidad como un mundo posible dentro del mundo. La representa, a la vez, como una parte de la condición humana y del Brasil. Lo contemporáneo en Lispector, sin ir más lejos, es la coincidencia de un conjunto de operaciones que logran conectar lo general con lo particular, lo mundial con lo autóctono. Ella acerca estos elementos, los pone a moverse para ver sus similitudes momentáneas. Subraya la condición brasileña del mundo y lo literario en la lengua. Por ello, la contemporaneidad de Lispector no radica en su cercanía temporal, sino en una geografía particular de su literatura, que junta fugazmente lo íntimo con su condición global. ❀

Lista de referencias

- Antelo, Raúl. 2008. "Global-local. De lo antropofágico a lo antropoemético". En *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editorial Grumo.
- Benveniste, Émile. 1997. *Problemas de lingüística general I*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Bessière, Jean. 2014. “Recomposición de la literatura comparada. De su arqueología a su actualidad”. *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos* 1 (1).
- Cortázar, Julio. 2013. “Las babas del diablo”. En *Cuentos completos 1*. Buenos Aires: Taurus.
- Genette, Gerald. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Lacan, Jacques. 2009. *Escritos I*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Link, Daniel. 2009. *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lispector, Clarice. 2011. *La hora de la estrella*. Buenos Aires: Corregidor.
- . 2013. *A hora da estrela*. Río de Janeiro: Rocco Digital.
- . 2015. “A bela e a fera ou a ferida grande demais”. En *A bela e a fera*. Río de Janeiro: Rocco.
- . 2021. *En estado de viaje*. Traducido por Gonzalo Aguilar. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ludmer, Josefina. 2015. “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”. *Revista Dossier* (17). <https://revistadossier.udp.cl/dossier/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>.
- . 2020. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Oliveira, Viviane Cristina, y Julienne da Silva Silveira. 2020. “A questão social na obra A hora da estrela, de Clarice Lispector”. En *Revista Humanidades e Inovação* 7 (16).
- Palacio, Pablo. 2006. “La doble y única mujer”. En *Obras completas*. Quito: UNAP.
- Perrone-Moisés, Leyla. 2016. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rama, Ángel. 2001. *Diario (1974-1983)*. Caracas: Ediciones Trilce.
- Santiago, Silviano. 2004. “O cosmopolitismo do pobre”. En *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Sarlo, Beatriz. 1987. “Política, ideología y figuración literaria”. En *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Tinianov, Iuri. 2012. “Sobre la evolución literaria”. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov. Madrid: Siglo XXI Editores.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

La resemantización del archivo religioso: un nexo entre Clarice Lispector y Silvina Ocampo

*The Resemantization of the Religious Archive: A Link Between
Clarice Lispector and Silvina Ocampo*

IGNACIO SAADE

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

Buenos Aires, Argentina

saadeignacio@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0002-4835-3684>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.7>

Fecha de recepción: 16 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 1 de abril de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El objetivo de este artículo es estudiar las operaciones de sentido que realizan Clarice Lispector en *El vía crucis del cuerpo* y Silvina Ocampo en “La sibila”, “El pecado mortal” y “Las invitadas”; mediante la inserción de diversos elementos pertenecientes al registro de lo sexual en el discurso cristiano. Perseguiremos la idea de que el despliegue narrativo que llevan a cabo las autoras pone en crisis las emanaciones del archivo religioso y configura una potencial resemantización de las palabras asociadas al dogma. En primera instancia, nos detendremos en las implicancias y los elementos que participan en el choque entre erotismo y religión. Luego, en el problema de lo nominal y las resignificaciones paródicas del archivo bíblico. Por último, referidos a la esfera de lo corpóreo, detallaremos en qué planos se asocian y qué características les atribuyen las autoras a los cuerpos de sus personajes.

PALABRAS CLAVE: narrativa, archivo, religión, cuerpo, sexualidad, Silvina Ocampo, Clarice Lispector.

ABSTRACT

This article aims to study the meaning-making operations carried out by Clarice Lispector in *The Via Crucis of the Body* and Silvina Ocampo in *The Sibyl*, *The Mortal Sin*, and *The Invited Women*, through the insertion of various elements from the realm of sexuality into Christian discourse. We explore the idea that the narrative strategies deployed by these authors disrupt the emanations of the religious archive and enable a potential resemantization of words traditionally associated with dogma. First, we examine the implications and components involved in the clash between eroticism and religion. Then, we turn to the issue of naming and the parodic resignifications of the biblical archive. Lastly, focusing on the corporeal sphere, we analyze how the authors connect their characters' bodies to this thematic framework and what attributes they assign to them.

KEYWORDS: narrative, archive, religion, body, sexuality, Silvina Ocampo, Clarice Lispector

INTRODUCCIÓN Y FUNDAMENTACIÓN

HAY UN HECHO evidente: tanto Lispector como Ocampo son dos autoras de referencia para la narrativa argentina y brasileña, respectivamente. Por esta condición, a menudo sus estilos literarios y sus figuras de autoras son comparadas. A propósito, la escritora Silvia Hopenhayn (2012) escribe:

Así como Silvina Ocampo fue en la Argentina una de las escritoras del siglo XX con mayor plasticidad para el lenguaje, con un don privilegiado para desentrañar lo más sensible y corrupto de la condición humana, la escritora brasileña Clarice Lispector alcanzó profundidades únicas a través del sondeo de la palabra.

En el presente trabajo nos proponemos establecer una comparativa entre estas dos escritoras regida bajo una operación literaria: la transformación de archivo religioso cristiano. Para el caso de la autora carioca, trabajaremos con su

libro de cuentos *El vía crucis del cuerpo*. En torno a Ocampo, haremos lo propio con una selección de cuentos: “El pecado mortal”, “La sibila” y “Las invitadas”.

Publicado en 1974, Lispector escribió este libro de cuentos por encargo de sus editores. Las dificultades para cumplir con este mandato marcarán el tono de las narraciones y determinarán el punto de partida de nuestro análisis, la confrontación libertad-esclavitud. Es interesante mencionar que en la “Explicación” de la obra se encuentra la primera mención explícita a Dios y justamente implica un pedido de la autora por no tener que volver a escribir bajo las condiciones de producción en las que trabajó este libro: “Solamente le pido a Dios que nadie me encargue nada más” (2015, 25). Si bien mencionaremos otros relatos, el análisis será focalizado en los cuentos “Miss Algrave”, “Vía Crucis” y “Mejor que arder”.

En los cuentos seleccionados de Ocampo, las referencias ya sea manifiestas o alegóricas al archivo religioso parecen funcionar como escenario y causantes del accionar de los personajes. Con excepción de “La sibila”, perteneciente al libro *La furia*, lanzado a la venta en 1959 por la editorial Sur, los relatos pertenecen originariamente al libro de cuentos de 1961, *Las invitadas*. Todas las historias fueron posteriormente recopiladas en las *Obras Completas* póstumas.

En *La arqueología del saber*, una de las definiciones que da Foucault sobre la noción de archivo es “el sistema general de la formación y de la transformación de enunciados” (1970, 221). Desde esta perspectiva, podemos observar la maniobra que efectúan ambas autoras con el archivo bíblico, despojarlo de su contexto para resignificarlo. Ahora bien, centrándonos en los cuentos, nos interesa concretamente cómo se reflejan allí las operaciones generadas del roce entre la sexualidad y lo divino.

El objetivo de este trabajo es estudiar las operaciones de sentido que realizan Lispector y Ocampo mediante la inserción de diversos elementos pertenecientes al registro de lo sexual en el discurso cristiano. La hipótesis que pretendemos desarrollar es que el despliegue narrativo llevado a cabo por las autoras pone en crisis las emanaciones del archivo religioso y configura una potencial resemantización de las palabras asociadas al dogma.

RELIGIÓN Y SEXUALIDAD: UNA MIXTURA ENTRE DOS ESFERAS EN TORSIÓN CONSTANTE

En *El vía crucis del cuerpo*, la dimensión del cristianismo se presenta permanentemente en el texto. Desde el título de la obra, hasta los epi-

grafes, atravesando los nombres de personajes y las distintas tonalidades narrativas. Ya en el inicio, la mayoría de los epígrafes son citas directas tomadas de la Biblia: “Quebrantada está mi alma por tu deseo” (Salmos 119:12). “Por estas cosas estoy llorando. Mis ojos destilan aguas” (Lamentaciones de Jeremías). “Y bendiga toda la carne, su santo nombre para todo siempre” (Salmo de David, 23). En contraposición con la irradiación de significados esperables al referirse a este libro, estas citas serán la introducción a la figura tonal dominante en la narrativa de los cuentos: la bendición de la carne, el llanto y el alma subyugada al deseo.

De esta manera, el archivo de la religión comienza a ser intervenido por la autora. Referidos al cuestionamiento de la emanación espectral de la Biblia, incluso en los dos epígrafes restantes —uno esbozado por ella y otro anónimo—, la inmanencia y sacralidad del archivo religioso se encuentran fuertemente puestos en crisis. Citar a la Biblia o citar a alguien cuya identidad no interesa funciona exactamente de la misma manera. Arêas (2015) sostiene:

El discurso bíblico surge rebajado en razón de la mezcla con palabras de personajes anónimos o personajes de gusto dudoso. Esto significa que de entrada somos informados de que no habrá un principio organizador que sustente la moral tradicional de las historias y nos garantice el privilegio de excluir otras voces y otros principios estéticos de su espacio. (104)

El primer cuento que analizaremos es “Miss Algrave”. En él, el encuentro sexual de Ixtlán con la protagonista es el momento disruptivo del cuento. La iniciación en el sexo de Ruth Algrave significa, entre otras cosas, cambiar la náusea por el placer, de revocar su condición de sujeta definida por la mirada del otro a entregarse voluntariosamente al amor de una divinidad desconocida: “Ella estaba sujeta a ser juzgada. [...]. Cuando pasaba por Picadilly Circle y veía a las mujeres esperando hombres en las esquinas, solo le faltaba vomitar. ¡Y además por dinero! [...] Y aquella estatua de Eros allí, indecente” (2015, 27), “le provocaba náuseas el olor a alcohol” (28), “Yo a vos me entrego” (31), “Lo que iba a hacer era quedarse en las calles y llevar un hombre para su cuarto. Como era buena en la cama, le pagarían muy bien. Podría beber vino italiano todos los días (33)”. Estas citas enmarcan un hecho central: en la escena de iniciación sexual, la protagonista no tiene relaciones con un par sino con un ser de Saturno. En esta línea, durante el encuentro, Ixtlán le aclara a Ruth que no puede tener hijos. En esa advertencia, resuena la historia del dios de la agricultura y la cosecha según la mitología romana, si tenemos en cuenta que Saturno accede al reino con la condición de no tener hijos.

Cabe detenerse en los procedimientos narrativos que describen la transformación de Miss Algrave. A propósito de esto, Arêas (2015) afirma que una serie de índices del cuento dialogan con la enunciación bíblica. La crítica propone una relación entre la Virgen y el personaje de la rubia Ruth, así como entre el Espíritu Santo e Ixtlán (112). La conjunción de las esferas de sexo y religión alteran el campo semántico de este último elemento y subvierten los valores de Miss Algrave.

El choque de estas figuras originará efectos ligados tanto a la liberación como a la sujeción. En otro de los cuentos de la obra, “El Cuerpo”, Beatriz pone en voluntad de Dios el momento de transgresión y liberación de ambas: “Dios manda. [...] es el dueño de todo. Del espacio y del tiempo” (2015, 39). A su vez, en “Mejor que arder”, la emancipación de la protagonista está directamente vinculada a la iniciación sexual pero necesariamente debe conseguir la aprobación tanto del padre como de la monja superiora. La unión de las dimensiones del erotismo y el dogma no siempre aparecen explícitamente, en “Vía Crucis”, funcionan bajo una lógica dual de presencia/ausencia: donde hay ausencia de sexualidad, hay mediación de un Dios: “¡No puede ser! [...] pero soy virgen”, “Ella había sido elegida por Dios para darle al mundo un nuevo mesías” (43-4). Y en este caso, la intervención divina implica la sujeción de la familia a un futuro regido por el vía crucis.

Sobre este eje, conviene analizar el cuento de Ocampo, “El pecado mortal”. Allí, el vínculo entre lo cristiano y lo sexual es el punto de partida de la narración: “Los símbolos de la pureza y del misticismo son a veces más afrodisíacos que las fotografías o los cuentos pornográficos, por eso ¡oh sacrílega! Los días próximos a tu primera comunión [...] fueron tal vez los verdaderamente impuros de tu vida (1966, 197)”. Además, un elemento religioso turba la construcción infantil de la imagen de la niña. El “libro de misa” es el instrumento a través del cual la protagonista experimenta lo erótico: “con el libro de misa de tapas blancas (un cáliz estampado en el centro de la primera página y listas de pecados en otra), conociste en aquel tiempo el placer”, “le demostrabas después, la secreta relación que existía entre la flor del plumerito, el libro de misa y tu goce inexplicable” (197).

Según la crítica Krusse, la introducción de lo religioso en este cuento puede explicarse, a su vez, por otra referencia bíblica de la autora:

Silvina Ocampo, en su autobiografía poética, *Inventiones del recuerdo*, se identifica implícitamente con Caín en tanto que se autopercibe como criatura que perdió el amor de Dios a causa de sus pecados, desde su

temprana infancia. Se refiere a su iniciación sexual precoz días antes de recibir la primera comunión, causada por su propio despertar sexual —materializado a través de la flor de plumerillo, cuyo contacto con su cuerpo tiene un efecto placentero—, por una parte, y por su abusador sexual, empleado de su casa, quien también es tema de su célebre cuento autobiográfico, “El pecado mortal”. (2022, 188)

El relato del abuso es enmarcado por uno de los más importantes sacramentos católicos: la primera comunión. Asimismo, la iniciación sexual de la niña impide otro de los ritos del credo, la confirmación: “Durante noches de insomnio compusiste mentirosos informes, que servirían para confesar tu culpa. Tu primera comunión llegó. No hallaste fórmula pudorosa ni clara ni concisa de confesarte. Tuviste que comulgar en estado de pecado mortal” (1966, 199).

Nos preguntamos, entonces, ¿qué habilita la autora al utilizar estos marcos religiosos? La respuesta parecería ser que las molduras cristianas contienen lo sexual. Pero hay un tercer factor que operará en los tres cuentos seleccionados de Ocampo: lo transgresor sucede, ya sea en agentes o pacientes, en infantes. En el caso de “El pecado mortal”, es la niña quien sufre una experiencia sexual perversa comparada con un entretenimiento del cual Dios es testigo o cómplice: “Seguiste jugando como si Dios te mirara, por compromiso, con esa aplicación engañosa que a veces ponen en su juego los niños” (201) y quien posee deseos semejantes al del mismísimo dios cristiano: quisiste andar descalza, como el niño Jesús (199).

LO NOMINAL: UN PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE LO SACRO Y LO PARÓDICO

Por otra parte, una problemática que atraviesa las tensiones del libro de Lispector es la figura de lo nominal. Tanto en los epígrafes como en los cuentos, nombres tomados de personalidades bíblicas serán resignificados o parodiados. Tal es el caso de “Vía Crucis”, donde los personajes se encuentran espontáneamente con un aparente destino divino: “El hombre se asustó —Entonces yo soy San José?” (2015, 43). La trama se construye de forma especular al relato del nacimiento de Jesús al punto en que, al notar que el destino de su hijo era fatal, responde cambiándole el nombre por Emanuel, cuyo significado es “Dios está con nosotros”. No es un caso aisla-

do, el personaje de Miss Algrave se llama Ruth, referencia bíblica que remite al concepto de piedad y en “Mejor que Arder” la denominación de la protagonista, Clara, es armonizable con la retórica cristiana ligada a la pureza.

Los casos de personajes que han sido nombrados bajo una red semántica religiosa y cuyos bríos se encuentran en la búsqueda de placer sexual —por ejemplo, Ruth Algrave y la Madre Clara, es decir, la pureza y la piedad vinculadas a la dimensión de lo sexual— son otra demostración de que el contacto entre los polos religión-sexualidad, opuestos por acción y control del arché eclesiástico, generan una original carga de sentido en los textos. En términos de Foucault (1985), Lispector no respeta la identidad preservada del archivo religioso, sino que interpela el origen de su conformación para reírse de sus solemnidades.

En el cuento “Las invitadas” de Ocampo, lo nominal sostiene la clave paródica del relato. La premisa de la obra es simple: Lucio, un nene que por contraer rubéola perdió la oportunidad de viajar a Brasil, decide invitar a su cumpleaños a siete jovencitas. Al conocer las descripciones de las participantes de la fiesta, el lector puede inferir una lógica lúdica que opera en dos niveles: en el plano del festejo, cada asistente asume un rol particular respecto al cumpleaños o la situación; en tanto, los nombres de las chicas y sus características se corresponden alegóricamente con cada pecado capital (Alicia y avaricia, Irma e ira, Teresa y pereza; etc.).

De esta estructuración, nos interesa destacar dos aspectos. El primero, considerando la primera temática analizada, es la explícita preferencia del cumpleaños por Livia, es decir, la lujuria: “creo que Lucio se enamoró de una, ¡la del regalo!” (1966, 245), “Los regalos o el encanto de la niña cautivaron totalmente la atención de Lucio, que desatendió al resto de la comitiva, para esconderse en un rincón de la casa con ellos” (250). Sobre el regalo en sí también leemos una sátira, Lucio termina fascinado con un obsequio aparentemente erótico, olvidando así la promesa de sus padres de recibir un cuadro del Corcovado (245), cerro cuyo símbolo principal es el Cristo Redentor.

El segundo matiz a analizar se encuentra al final del cuento. Lucio, luego del cumpleaños y al regreso de su familia “ya era un hombrecito” (250). Lo paródico de esa transformación es que sucede luego de contemplar los pecados capitales: “Lucio se detuvo en la puerta del cuarto. ¡Ya parecía más grande! Una por una, mirándolas en los ojos, miránolos las manos y los pies, dando un paso hacia atrás para verlas de arriba abajo, saludó a las niñas” (246).

De esta forma, se subvierten los valores religiosos: no hay condena ni culpa, sino más bien una evolución sobre la cual el protagonista logra reafirmarse.

CUERPOS TRANSFORMADOS: DEL ENTE INERTE AL DEVENIR BESTIA O DE LADRÓN A DIOS EN UN INSTANTE

Un último eje por trabajar será la esfera de lo corpóreo. En los momentos iniciales de los tres cuentos elegidos de *El vía crucis del cuerpo*, el cuerpo humano parece una dimensión alejada de lo sensorial, no se puede ni ver ni tocar: “Para no ver su cuerpo desnudo, no se sacaba ni la bombacha ni el corpiño” (2015, 28), “soy virgen, mi marido nunca me tocó” (43), “No podía ver más el cuerpo casi desnudo” (79). La virginidad es característica preexistente de las tres protagonistas de los relatos y, como hemos analizado, sexo y religión operarán determinantemente sobre estas condiciones.

En el primer cuento del libro, el cuerpo de Ruth Algrave en contacto con Ixtlán es un momento de desarme del yo: “Pasó la mano por sus senos. [...] Ella nunca había sentido lo que sintió. Era demasiado bueno y tenía miedo de que acabase” (31). El cuerpo sexuado del personaje es un cuerpo iluminado por Dios. A partir de esta escena, nos interesa destacar la configuración alternativa que realiza Clarice sobre el cuerpo de una virgen. La autora opera entre la acepción religiosa y sexual de la palabra virgen y describe a Algrave como una mujer elegida por ser rubia, virgen, bestial, empática y prohibida. Dispuesta a cantar el aleluya en el coro, sentir el sol entre sus piernas y pagar y hacer valer el goce de su cuerpo (32-4).

En “Vía Crucis”, solo sabemos dos características del padre previo a convertirse en San José: es un hombre paciente y medio impotente. En esta lógica, lo que determina que un cuerpo sea sagrado es la incapacidad de tener sexo. Al mismo tiempo, el embarazo de María llevado a cabo a imagen y semejanza del de Jesucristo es narrado en clave absolutamente desacralizada: la madre vomita, come hasta empacharse y llora (45).

Por otra parte, al comienzo de “Mejor que arder”, el cuerpo de la protagonista debe ser mortificado a causa, justamente, del deseo del cuerpo de un otro. El ansia sexual de Clara le impide ver la figura de Cristo desnudo e incluso luego de abandonar el convento, ella “Rezaba mucho para que algo bueno le pasase. En forma de hombre” (80). La tensión entre cuerpo solemne o sexuado se mantiene hasta cerca del final del cuento: “le prometió que, si iban al cine juntos, él no la tocaría. Aceptó. [...] Cuando

terminó, estaban agarrados de las manos” (81). La satisfacción no se da en un ámbito ajeno al religioso, sino que Clara vuelve a la misma iglesia para casarse. Al igual que en “Miss Algrave”, la figura de lo bestial vuelve a operar en el cuerpo del personaje, primero como represión y luego símbolo de la realización alcanzada: “La madre clara [...] se depilaba las piernas peludas. Si se enterase, ¡Ay de ella!” (79), “Ella volvió embarazada, satisfecha, alegre. Tuvieron cuatro hijos. [...] Todos peludos” (81).

Respecto a Ocampo, en esta esfera analizaremos el cuento “La sibila”. Nuevamente es un personaje pueril el que introduce la torsión de la imagen religiosa. Aurora, la hija de Aníbal, confunde a quien entra a robar a su casa con el Dios cristiano, a partir de sus aparentes similitudes físicas: “Usted es el Señor, porque tiene barba crecida” (1959, 43). Aquí ocurre una sátira desacralización en la que ser un ladrón es indistinto a ser un Dios.

Cabe destacar aquí el efecto similar al que producen los epígrafes en el libro de Lispector. La figura divina es indistinguible de la de un intruso que rompe las leyes. Este equívoco infantil habilita el efecto humorístico: “—Entonces, usted no es el Señor. —¿Que yo no soy ningún señor? ¿Qué soy, entonces? Traigo un frasco de alcohol, magnesias y polvos de arroz —dije, leyendo la boleta” (41). Siguiendo en esta lógica profana, el destino de este personaje termina siendo determinado por otro, Clotilde Ifrán; otra figura pagana o espiritista que adelanta la muerte del ladrón.

CONCLUSIONES EN TORNO A LA NOCIÓN DE ARCHIVO

Por lo analizado anteriormente, queda en evidencia la resignificación semántica del universo de la religiosidad que tanto Lispector como Ocampo llevan a cabo mediante el cruce entre sexualidad y archivo religioso. Esta intersección resuelve la tensión entre libertad y esclavitud, parodia y resignifica tanto a personajes bíblicos como a la Biblia misma, y torsiona de manera uniformadora las dimensiones de lo sacro y lo pagano, instaurando como rectoras las temáticas del placer, del goce, del deseo y de lo abyecto.

Además, resuena en esta operación la conducta antropofágica propia de las vanguardias brasileñas de la “Semana del ‘22”. Así como De Andrade (2008) da cuenta de la “Deglución del Obispo Sardinha” (47), Clarice deglute los mandatos irradiados de la Biblia para generar nuevas significaciones de sus personajes y sus circunstancias. Similar es el caso de

la escritora argentina. Ocampo, a partir del trabajo con lo infantil, se apropia de una serie de recursos y figuras del archivo católico para dejar vacío de contenido el concepto de pecado y narrar en clave absurda o paródica historias que subvierten los valores dogmáticos.

Retomando la definición foucaultiana de archivo como ley de lo que puede ser dicho (1970), concluimos que las autoras operan sobre los enunciados que el registro religioso no puede efectuar. Esta irrupción de lo inefable, actuando de manera explícita en la escritura de los cuentos, amplía y subvierte al mismo tiempo el campo retórico religioso. Este nuevo tejido semántico no solo representa una disputa de interpretación en el nivel del *agón* archivístico, sino también, al recorrerlo de una forma opuesta a la pretendida por el arché dogmático, una reconstrucción ucrónica de la historia cristiana. ✱

Lista de referencias

- Aguilar, Gonzalo. 2015. “Mundo perro, mundo porno, mundo abrigo: *El vía crucis del cuerpo*”. En *El vía crucis del cuerpo*. Buenos Aires: Corregidor.
- Arêas, Vilma. 2015. “Con la punta de los dedos: *El vía crucis del cuerpo*”. En *El vía crucis del cuerpo*. Buenos Aires: Corregidor.
- De Andrade, Oswald. 2008. “Manifiesto antropófago”. En *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor.
- Foucault, Michael. 1970. *Arqueología del saber*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1985. *El discurso del poder*. Buenos Aires: Folios.
- Hopenhayn, Silvia. 2012. “Clarice Lispector, hechicera de la prosa”. *La Nación*, octubre. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/clarice-lispector-hechicera-de-la-prosa-nid1513770/>.
- Kruse, Elisabeth. 2022. “Entre catarsis y religación: una relectura de la obra lírica de Silvina Ocampo”. *Artifara: revista de Lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 21 (1): 177-207.
- Lispector, Clarice. 2015. *El vía crucis del cuerpo*. Traducido por Gonzalo Aguilar, estudio crítico por Vilma Arêas, *dossier* por Constanza Penacini. Buenos Aires: Corregidor.
- Ocampo, Silvina. 1959. “La sibila”. En *La furia*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- . 1961. “El pecado mortal” y “Las invitadas”. En *Las invitadas*. Buenos Aires: Losada.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

Caetano Veloso, *Verdade Tropical* y escritura íntima

Caetano Veloso, Verdade Tropical and Intimate Writing

RAFAEL EDUARDO GUTIÉRREZ GIRALDO

Universidad Federal de Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Brasil
rgutierrez@letras.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0002-4622-294X>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.8>

Fecha de recepción: 7 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

Este ensayo analiza el libro autobiográfico de Caetano Veloso, *Verdade Tropical* (1997), como una construcción de la autoimagen del músico y compositor brasileño dentro del contexto del *Tropicalismo*, explorando la tensión entre la presentación de una intimidad y la *performance* del “superastro”, así como la búsqueda de legitimidad intelectual y política del movimiento en medio de la dictadura militar en Brasil.

PALABRAS CLAVE: Caetano Veloso, tropicalismo, música popular brasileña, intimidad, dictadura militar.

ABSTRACT

This essay analyzes Caetano Veloso's autobiographical book, *Verdade Tropical* (1997), as a construction of the Brazilian musician and composer's self-image within the context of *Tropicalismo*, exploring the tension between the presentation of intimacy and the performativity of the “superstar,” as well as the movement's search for intellectual and political legitimacy amidst the military dictatorship in Brazil.

KEYWORDS: Caetano Veloso, tropicalismo, Brazilian Popular Music, intimacy, military dictatorship.

*El superastro es Dios, es artista, es persona:
es superior, es diferente, es semejante. Todo al mismo tiempo.*

Silviano Santiago

ESTE ENSAYO SURGE como una derivación de mi participación en el simposio “Escribir(se) en obra: proyectos artísticos y escritura íntima en las prácticas estéticas latinoamericanas”, realizado en el marco del Congreso Orbis Tertius en la ciudad de La Plata en marzo de 2024. La propuesta del simposio era pensar sobre el tipo de transformaciones que atraviesan un trazo sobre la tela, una instalación, un cuerpo en movimiento, o un disco cuando un artista se asoma a lo íntimo mediante la escritura. Pensar el modo en que, en la escritura del yo, aquel que escribe, examina una primera persona formalizando ese encuentro siempre singular entre escritura y proyecto artístico. Por esta vía, aparecen diversas articulaciones en las que el ejercicio literario de la escritura íntima permea y contamina el proceso creativo involucrado en otras artes, como la fotografía, la danza, la pintura, la música, la *performance* o el teatro.

Sabemos que en la modernidad literaria y de forma más insistente en la contemporaneidad, las prácticas estéticas latinoamericanas exponen diversos cruces entre esferas y disciplinas artísticas heterogéneas. Autobiografías, autoficciones, diarios, ensayos, cuadernos de apuntes y cartas emergen como un espacio privilegiado en el que la escritura pone en contacto la literatura y otras artes. Entre muchos otros ejemplos, pueden considerarse

el diario de Anita Malfatti de 1914, la autobiografía de Joaquín Torres García de 1934 o, más cercanos en el tiempo, los textos de artistas como Nuno Ramos, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Verónica Gerber, Miguel Lawner, Rosario Bléfari, Adriana Lestido, Natalia Pérez o el propio Caetano Veloso.

El tema del simposio en La Plata se cruzaba también, en buena medida, con mi proyecto actual de investigación titulado “Vidas de escritoras(es). Narrativa e intimidade na literatura latino-americana contemporânea”.¹ En este proyecto busco examinar los modos en los cuales una vida de escritor(a) es narrada en el contexto de la literatura latinoamericana contemporánea, a partir del estudio e interpretación de un corpus literario específico que incluye las llamadas “escrituras del yo” (diarios, autobiografías, autoficciones) y las escrituras biográficas. Me interesa, en ese sentido, examinar las formas en las cuales los escritores(as) narran los aspectos públicos y privados de sus vidas, así como aquellos momentos en que “experiencias íntimas” (Pardo 1996) se hacen presentes en medio de los procesos de escritura literaria.

Como se verá más adelante, el libro *Verdade Tropical* del cantante y compositor brasileño Caetano Veloso ofrece un campo interesante para explorar esta problemática, al mismo tiempo que pone en cuestión las fronteras entre lo público, lo privado y lo íntimo cuando se trata de personajes considerados “superastros”. De igual manera, nos permite aproximarnos a la relación, siempre tensa y conturbada, entre las expresiones artísticas y los contextos de dictadura militar y violencia política en América Latina.

*

En su libro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso menciona varios elementos que estarían en el origen del movimiento musical y artístico brasileño denominado *Tropicália*: 1) la instalación del artista plástico Hélio Oiticica, titulada justamente *Tropicália* de 1967; 2) una escena de la película *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha; y 3) la puesta en escena de la obra de teatro *O rei da vela*, escrita por Oswald de Andrade y dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa.

Publicado en 1997, 30 años después del nacimiento de *Tropicália*, el libro de Caetano se presenta como una especie de historia personal e intelectual del movimiento liderado por Caetano y Gilberto Gil y en el que participaron músicos como Tom Zé, Rita Lee, Nara Leão, Gal Costa y

1. Proyecto que cuenta con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), desde 2024.

Torquato Neto, y al que estuvieron vinculados otros artistas como el propio Oiticica y el escritor paulistano José Agrippino de Paula. Así presenta su libro el propio Caetano (1997) en las páginas iniciales:

Fui uno de los idealizadores y ejecutores del proyecto de *Tropicália*. Este libro es un intento de narrar e interpretar lo que pasó. João Gilberto, mi maestro supremo, hablando sobre mí en una de sus rarísimas entrevistas, dice que yo contribuía con un “acompañamiento de pensamiento” para la música brasileña, o sea, para lo que él hace. Así, este libro significa la decisión de llevar hasta el final esa tarea. (18).²

Tropicália, conocido también como *Tropicalismo*, fue un movimiento cultural brasileño que surgió en la década de 1960, incluyendo diversas formas de expresión artística: música, cine, teatro, poesía y artes plásticas. Fue un período de gran efervescencia cultural y política en Brasil, marcado por la dictadura militar y por la búsqueda de nuevas formas de expresión. La *Tropicália* fue un movimiento de ruptura con los patrones estéticos de la época, que buscaba la renovación de la cultura brasileña por medio de la mezcla de elementos de la cultura popular, de la música pop internacional, del rock psicodélico y de la cultura de masas. Para Guilherme Wisnik, el *Tropicalismo*, al cuestionar la autonomía formal de la canción, transformó la Música Popular Brasileña (MPB), haciendo que la canción popular pasara a ser parte de una explicación de la cultura y, de cierta forma, “del Brasil como un todo” (Wisnik 2022, 9). No es mi propósito aquí profundizar sobre las características del movimiento,³ pero me interesa resaltar un aspecto que atraviesa la preocupación de Caetano en su libro y que se torna en el eje central de su relato, desplazando, a mi entender, otros aspectos más personales y subjetivos. Se trata del modo inusitado en que el *Tropicalismo* articulaba el énfasis experimental de sus músicas con una crítica a las formas vigentes de integrar crítica cultural y crítica política, lo que hizo que, en las palabras de Celso Favaretto (1979), fuese

blanco de sospechas y acusaciones, por una parte, de la crítica y del público, que le atribuían la marca de arte alienado, comercial y extranjero sin reconocer el carácter innovador en la estructura de la canción y revolucionario en la significación y actuación política. (119)

2. Todas las traducciones del portugués son de mi autoría.

3. Remito, entre otros, a los estudios de Favaretto (1979), Calado (1997), Dunn (2001), Duarte (2014) y Wisnik (2022).

Uno de los ejes que parece atravesar el libro de Caetano tiene que ver justamente con la defensa de esa acusación, común en la época por parte de amplios sectores de la izquierda militante, de que las creaciones tropicalistas eran creaciones artísticas alienadas, comerciales, que rendían un culto excesivo a valores extranjeros y que se rendían al mercado y a la cultura de masas. Aunque Caetano es claro, al mismo tiempo, en rechazar un tipo de hacer política que no le interesa y que le producía tedio: aquella que se “manifestaba en la forma de campañas para la presidencia del directorio académico, de discusiones en asambleas y de opiniones formadas sobre hombres públicos cuyos nombres y rostros mal recordaba” (Veloso 1997, 115); era consciente, o al menos así construye su propia imagen, del papel protagonista que la historia de Brasil le había reservado. Después del trauma que representó en su trayectoria ver la película de Glauber y las reacciones que suscitó en su entorno, Caetano dice que no interpretó ese momento como el de un fin de posibilidades, sino, por el contrario, como el “anuncio de nuevas tareas” para él.

Según la versión de Caetano, el *Tropicalismo* vendría a actuar en el espacio liberado por ese “golpe al populismo de izquierda”, lo que habría permitido liberar las mentes para pensar al Brasil desde una perspectiva más amplia, que incluía críticas de naturaleza antropológica, mítica, mística, formalista y moral que no habían sido pensadas antes. “Si la escena que indignó a los comunistas me encantó por la valentía”, escribe Caetano sobre la película de Glauber, “fue porque las imágenes que, en la película, la precedían y la seguían, buscaban revelar cómo somos y preguntaban sobre nuestro destino” (105).

El crítico argentino Mario Cámara, en su ensayo *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época* (2017) parte de este contexto para analizar cierto uso de la crueldad como procedimiento estético central en el Brasil de los años 60 y 70. Cámara analiza la relación entre arte y política en Argentina y Brasil desde finales de los años 60 hasta principios de los 90, un período marcado por dictaduras y transiciones democráticas. Pero, en lugar de enfocarse en las obras que celebran abiertamente la revolución, Cámara se centra en aquellas que trabajan con los “restos” o las “ruinas” de proyectos revolucionarios fallidos, examinando cómo estos vestigios son reelaborados y resignificados en un nuevo contexto. En lugar de una continuidad lineal, Cámara observa discontinuidades, contradicciones y reapropiaciones inesperadas de “emblemas revolucionarios” en lugares

y formas no convencionales. Particularmente la escena de la película de Glauber es sintomática de este momento y será usada por Caetano en su libro para intentar demarcar su posición política por aquellos años. En la escena, durante una manifestación popular, *el poeta* que está entre los que hacen los discursos, llama a su lado a uno de los participantes, un operario sindicalizado, y para mostrar cómo estaría poco preparado para luchar por sus derechos, le tapa la boca de forma violenta gritando para los demás asistentes y para los espectadores de la película: “¡Esto es el pueblo! Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado”. Luego, un hombre miserable surge entre la multitud para intentar tomar la palabra y uno de los guardaespaldas del candidato lo calla colocándole el caño de un revólver en la boca. Al describirla, Caetano dice que vivió esa escena y las reacciones indignadas del público como “el núcleo de un gran acontecimiento: [...] la muerte del populismo [...] Nada de lo que vino a llamarse ‘tropicalismo’ habría tenido lugar sin ese momento traumático” (1997, 104-5).⁴ Como se verá más adelante, la postura crítica de Caetano sobre cierto sector hegemónico de la izquierda brasileña será blanco de ataques permanentes.

*

El relato de Caetano en *Verdade Tropical* fluctúa entre lo autobiográfico —su historia de vida, su formación artística, sus relacionamientos amorosos y sentimentales, las influencias que lo llevarían finalmente hasta el *Tropicalismo*— y principalmente una explicación teórico-política del movimiento. En ambos caminos es posible identificar esa mezcla de impostura y de humildad, que es frecuente en las escrituras íntimas y que el crítico argentino Alberto Giordano (2011), por ejemplo, identificaba en los diarios de un escritor como Rodolfo Walsh. Tanto en el caso de Walsh como en el de Caetano me parece ver cómo la supuesta incomodidad que aparece a veces en su relato por la monumentalización de su figura pública les permite al mismo tiempo “disfrutar de los placeres narcisistas que les proporciona el reconocimiento” (Giordano 2011, 30).

Caetano va construyendo en su libro la autofiguración de un *pop star intelectual*, un músico experimental y de vanguardia, actualizado con las últimas tendencias de la música nacional y extranjera que está cam-

4. Schwarz (2012, 78) hace notar que el término “populismo” tal como lo ha usado Caetano en su libro, no se refiere a la concepción sociológica usual de un liderazgo personalista sobre las masas urbanas, sino al papel reservado al pueblo trabajador que, como víctima de las injusticias sociales, tendría que ser el aliado necesario de una política libertadora de izquierda.

biando el rumbo de la música popular brasileña. Pero, también, un lector curioso y culto, un lector de Proust y también del libro del filósofo Gilles Deleuze sobre Proust; un lector de Guimarães Rosa, de Stendhal, de Joyce, Lorca y Lispector; un conocedor del cine de Godard y de Hitchcock; alguien que admira la pintura de Mondrian y Malevich y que puede hacer críticas profundas sobre las instalaciones de su compatriota Clark. Alguien lo suficientemente creativo, inteligente y preparado intelectualmente, lo que le permite ser “algo más” que un compositor y cantante de música popular —ese “acompañamiento de pensamiento”, tal como lo definía João Gilberto— pero, al mismo tiempo, alguien capaz de comunicarse con un gran público, de incorporar en su arte la apelación a la cultura de masas, diferenciándose de un tipo de artista erudito o de culto.

El narcisismo de Caetano en su relato es contrarrestado por algunas dosis de humildad (o falsa modestia) en las que el autor se coloca por debajo de músicos o cantantes que admira, como Milton Nascimento o el propio Gilberto Gil (una especie de hermano mayor, que siempre aparece en el relato como alguien más equilibrado, más valiente, más maduro y consecuente que él):

considero mi agudeza musical mediana, a veces por debajo de la media. Eso cambió con la práctica, para mi sorpresa. Pero no me transformé en un Gil, en un Edu Lobo, en un Milton Nascimento, en un Djavan. (1997, 92)

Esa aparente humildad también aparece en diversos momentos centrales de su trayectoria, o al menos en la forma en la cual él recuerda su trayectoria artística y vital. Caetano parece transferir el peso de decisiones fundamentales en su vida a otras personas cercanas. Fueron sus amigos los que decidieron por él su entrada en la carrera musical. Son esos amigos los que deciden que debe trasladarse a Río de Janeiro para consolidar su carrera artística:

Sobre todo, me encuentro cantando: el placer y la profundización del conocimiento que el acto de cantar me proporciona justifican mi adhesión a la carrera. Pero también allí mis limitaciones musicales se hacen sentir [...] incluso hoy en día temo errar el tono [...] Me imaginé enseñando filosofía para estudiantes de secundaria. O inglés. La carrera de profesor siempre me atrajo [...] Pero mis amigos me empujaban para la música y para Río. Gil, como dije, exigía mi participación [...] Pero mi ida a Río se debe, más que todo, a la presión hecha por Roberto Pinho. (92)

El camino de la música se le aparece entonces como algo “destinado”, algo que escapa a su propio control y que se concreta por su “incapacidad de crear otras alternativas”. Ni pintor, ni cineasta, ni filósofo, ni profesor. Le quedó la música como única opción, aunque reconozca sus propias limitaciones en este campo. El mito del origen del artista en el caso de Caetano, tal como aparece retratado en las páginas iniciales de su *Verdade Tropical*, pasa más por el deseo de rebelión de un joven adolescente contra las normas sociales que veía en su pequeña ciudad de Santo Amaro, que por aquella especie de vocación innata que vemos en muchos otros artistas y escritores cuando intentan recordar el inicio de sus carreras.

Por otro lado, el “malestar difuso” que le producía su entorno lo llevaría a desarrollar una dupla personalidad: introspectiva, por un lado, en que solitario escuchaba música por horas y pintaba cuadros al óleo que se pretendían abstractos en el patio de su casa. Extrovertida, por otra parte, usando medias de diferentes colores, dejándose crecer el pelo hasta mucho más del límite de tolerancia de su madre, para después raparse por completo y sin ningún temor cuando tenía que cantar ante el público en los días de fiesta. El gusto por la música existe desde muy joven, pero está lejos de considerarse un virtuoso o siquiera alguien con un talento especial.

*

A lo largo del libro, se nota el placer de Caetano al relatar episodios de fama y estrellato, como el de su matrimonio con su novia Dedé, en Salvador, una pequeña joya literaria de humor absurdo y de su talento narrativo. Caetano y Dedé se casaron el día 29 de noviembre de 1967. Aunque las dos familias intentaron mantener la boda en el mayor sigilo posible, al parecer un amigo de la pareja, Guilherme Araujo, le habría pasado la información a un periodista de radio que divulgó la hora y el local del matrimonio. Me permito citar aquí un trecho, por extenso, de este episodio:

en la mañana del día 29 salimos en el carro del padre de Dedé y, al entrar en la avenida Siete de Septiembre quedamos atrapados en un gran embotellamiento. [...] Fue difícilísimo llegar al interior de la iglesia. Inclusive, después de entrar, las cosas no fueron fáciles. Hordas de chicas con uniforme colegial llenaban el templo, distribuidas por todos los asientos, los corredores, los púlpitos, los altares. Parecía una pesadilla. Las chicas cantaban “Alegría, alegría” e intentaban llegar junto a mí. Las que lo lograban se agarraban a cachos de mi pelo y algunas agredieron a Dedé. Mi madre, siempre tan serena, se desmayó. Bethânia sufrió un

golpe en la cabeza. Yo quería escapar de allí. Pero no era posible salir. El padre pidió silencio y respeto, en vano. Quiso desistir de la ceremonia, pero tampoco veía cómo podríamos salir antes que pudiera calmar a las chicas. Resolvió realizar la ceremonia. Yo mismo me sentí muy angustiado. Dedé y yo siempre dijimos que no nos íbamos a casar. Pero ella creyó cuando su madre le dijo que se “moriría” si ella se fuera a vivir a São Paulo conmigo sin que nos casáramos. Como yo no me quería separar de Dedé, acepté que nos casáramos, aunque no considerara, como ella, que daba lo mismo casarse o no. En medio de aquel caos, tuve miedo. Muchos hombres dicen sentir una ansiedad de aprisionamiento en el momento del matrimonio. Yo estaba desesperado. Las adolescentes parecían multiplicarse como ángeles lascivos en una iglesia barroca bahiana (no era el caso de aquella de San Pedro, un templo comparativamente sobrio, del siglo XIX) y yo entraba en la vida adulta con un compromiso cuyo peso era representado por un sacramento. (193-4)

En el libro abundan episodios como este, que muestran el tamaño de la fama popular que había alcanzado Caetano en el Brasil, pero su relato también nos deja la sensación de que no le bastaba al cantante y compositor el reconocimiento de su público fanático, necesitaba también el reconocimiento de los sectores intelectuales brasileños, esa intelectualidad que al inicio se había mostrado un tanto a la defensiva sobre las propuestas del *Tropicalismo*, como en el caso emblemático del crítico literario de la Universidad de São Paulo, Roberto Schwarz.

Schwarz (1978), especialmente en un texto como “Cultura e Política 1964-1969”, escrito al calor del momento, en 1969, realiza un amplio análisis de la situación política y cultural de Brasil en el pre y pos golpe del 64. En ese contexto, identifica al *Tropicalismo* como el movimiento cultural emblemático que habría surgido de las tensiones y contradicciones de aquel momento. Tal como en el espacio político y social se habría producido un cierto anacronismo: mientras sectores provincianos y relegados por la modernización resurgían, el poder estaba en las manos de una tecnocracia militar modernizante, antipopular y favorable a la racionalización del capital, para Schwarz el efecto básico del Tropicalismo estaría justamente en esa

sumisión de anacronismos de este tipo, grotescos a primera vista, inevitables a segunda, a la luz blanca de lo ultramoderno, transformando el resultado en alegoría del Brasil. La reserva de imágenes y emociones propias al país patriarcal, rural y urbano, es expuesta a la forma o la técnica más avanzada o en la moda mundial —música electrónica,

montaje eisensteniana, colores y montaje del pop, prosa del Finnegans Wake, escena al mismo tiempo cruda y alegórica, atacando físicamente a la platea. (74)

No obstante, para Schwarz, el efecto político final de la alegoría tropicalista quedaba en un lugar incierto entre el oportunismo, la crítica y la integración, pudiendo caer en un conformismo involuntario. Para él, tendría más fuerza el peso irreverente, escandaloso y comercial, que el lado político deliberado del movimiento.

No solo en Brasil, el procedimiento alegórico en las prácticas artísticas será central en tiempos de dictadura militar. También en países como Argentina, Chile o Uruguay, la alegoría aparece como forma expresiva y como estrategia de driblar la censura, y adquiere sus propias características locales. En Argentina, por ejemplo, podemos pensar en una novela central como *Respiración artificial* (1980), de Piglia o, en consonancia con el tema de nuestro ensayo, en las letras de las canciones de Charly García. Sobre todo, a partir de su disco *La máquina de hacer pájaros*, las letras de Charly fueron consideradas por algunos como “ininteligibles”, pero era esto

precisamente lo que le permitiría a García expresar su desacuerdo con la dictadura sin que su vida corriera peligro. Años más tarde, revalidando el contenido cifrado de sus composiciones, el músico declaró: “De repente, me decían: ‘está la dictadura, no podés decir eso,’ y yo lo decía de alguna manera. (Favoretto 2013, 134-5)

Canciones de Charly como “Qué se puede hacer salvo ver películas” de 1977, “Noche de perros” o “Los sobrevivientes” de 1978, para mencionar solo algunas, traían referencias alegóricas a la violencia y al terrorismo de Estado en la Argentina. Pero hay otros puntos de contacto, más allá del procedimiento alegórico, que podrían ser explorados entre las figuras de Caetano y Charly. Por un lado, la construcción de la figura de la superestrella. El propio Charly se considera “el inventor de la figura de la estrella del rock nacional”,⁵ ambos artistas parecen haber ultrapasado los límites para hacer de sus propias vidas un tipo especial de *performance*, confundiendo de manera permanente palco y realidad como parte fundamental de la construcción de su imagen. Por otro lado, así como en el caso de los

5. Declaraciones hechas en el documental *El karma de vivir al sur*, exhibido en 2002, que puede verse en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=cfyjvi8GjKg>.

tropicalistas, las actuaciones de Charly y sus respectivas bandas se fueron alejando de la figura más representativa del artista comprometido y militante de izquierda, mezclando en sus obras referencias de la cultura pop y rock internacional y de la cultura de masas. Me parece que esa mezcla, hasta entonces inusitada de referencias, hacía que parte del campo intelectual de izquierda —al menos los sectores más dogmáticos— los juzgara con reservas.

Retomando el caso de Schwarz, era esa ambigüedad que identificaba en los tropicalistas lo que reflejaba la propia posición política del movimiento. Schwarz era particularmente crítico del modo en que Caetano habría descalificado de modo general la militancia política de izquierda en el Brasil de aquella época:

¿Por qué la prisa de abandonar el barco en donde no faltaban aliados? Arriesgando un poco, digamos que Caetano generalizó para la izquierda el nacionalismo superficial de los estudiantes que lo chiflaban, así como la idealización atrasada de la vida popular que el Partido Comunista propagaba. La generalización fallaba en el blanco y no dejaba de sorprender, pues gran parte del éxito del artista se debió a partes más radicalizadas de la misma izquierda, que se sentían representadas por el lenguaje pop, por el comportamiento transgresivo, por los acordes atonales, y de modo general, por la experimentación vanguardista y la actualización internacional. [...] no fue la limitación intelectual de la izquierda lo que llevó a Caetano a hacer de ella su adversario. La razón de la hostilidad estaría simplemente en las reservas de la izquierda al capitalismo vencedor, en la negatividad *estraga-prazeres* frente a la voracidad de la mercantilización que se anunciaba. (2012, 90)

En este sentido, también el capítulo que Caetano le dedica a su detención por parte de la dictadura brasileña en el año 1968 —quizá el capítulo mejor logrado de su libro desde el punto de vista narrativo dado el exceso de detalles, las digresiones, la descripción de sus sueños, la exposición de sus temores constantes— es sintomático del conflicto interno del autor entre reconocimiento y duda sobre la verdadera importancia política del movimiento. ¿Si el *Tropicalismo* era identificado como un movimiento alienado políticamente, americanizado, inclusive crítico de las posiciones de la izquierda militante, entonces por qué detener a Caetano y a Gil, por qué tratarlos como subversivos y someterlos al mismo régimen de aislamiento y torturas psicológicas que a los otros? Esa duda atraviesa el pensamiento de Caetano a lo largo de este capítulo. Pero es como si esta

experiencia le sirviera como una especie de coartada perfecta para demostrarle a sus críticos de qué lado él (y por extensión el *Tropicalismo* como movimiento) estaba verdaderamente. Por una vía dolorosa, sin duda, también este episodio sirve para reforzar que lo que hacía entonces el *Tropicalismo* sí era políticamente relevante y hasta subversivo.

*

El reconocimiento intelectual que Caetano esperaba en aquellos años no vino entonces de los sectores de la izquierda académica marxista, sino de otro grupo de vanguardia artística, el grupo de la Poesía Concreta,⁶ formado inicialmente por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y el poeta Décio Pignatari:

Augusto —al contrario de mis colegas compositores, que tenían una regresión al *primitarismo*— veía en los que hacíamos una super sofisticación. Y apuntaba eso en dos frentes: en el aspecto paródico-carnavalesco y en el aspecto inventivo-constructivista. Yo pensaba que, más que identificar mis logros, él había leído mis sueños [...] Había un vacío entre el rescate por Augusto y el rechazo de los colegas que no podía ser llenado por el éxito popular ni por la notoriedad culturalmente escandalosa. (Velooso 1997, 224)

En un sentido intelectual y de innovación artística, el apoyo de los concretistas hacia el proyecto de *Tropicália* parece confirmar que Caetano estaba yendo por el buen camino. La ruptura vanguardista de los tropicalistas no podría ser medida por el número de sus fans o las ventas de sus discos. Era necesario también alcanzar una cierta legitimidad intelectual. Pese a las diferencias que él mismo expresa en su texto sobre ciertos aspectos de las teorías concretas, especialmente en relación a la postura de Augusto de Campos sobre la idea de “progreso en las artes”.

A pesar de esta sintonía intelectual, en el capítulo dedicado a la poesía concreta, Caetano no deja de advertir el contraste entre los dos grupos —el tropicalista y el de los poetas concretos—. El apartamento número

6. La Poesía Concreta fue un movimiento de vanguardia que surgió en la década de 1950 y que tuvo una fuerte influencia en Brasil. El movimiento se caracteriza por la exploración de los aspectos visuales, sonoros y semánticos de la palabra, buscando romper con la estructura tradicional del verso y la estrofa. La Poesía Concreta recibió influencias de diversos movimientos de vanguardia anteriores, entre ellos, el Constructivismo Ruso, el Dadaísmo y la Bauhaus. Para un análisis pormenorizado del movimiento en Brasil, ver Aguilar (2005).

2002 en la esquina de la calle Ipiranga con la San Luís en São Paulo, donde vivían Caetano y su esposa Dedé, era un punto de encuentro de todos ellos. Por ahí pasaban los poetas concretos y Gil, el poeta Waly Salomão (que vivía con Caetano en aquella época), el escritor Agrippino de Paula y el propio Hélio Oiticica. Pero las visitas de los concretistas eran un poco diferentes. Según Caetano:

los poetas concretos llamaban antes, marcaban una hora, en fin, cumplían las formalidades burguesas, mientras que los *desbundados* entraban y salían de nuestra casa sin aviso, como si viviéramos en régimen comunitario. Esa es una de las marcas distintivas entre los románticos irracionales y los descendientes hiper-rationales de los simbolistas. (217)

Para Santiago (2019), el *desbunde*⁷ con el que Caetano identifica a los tropicalistas sería

un espectáculo en el cual se hermanan una actitud artística de vida y una actitud existencial del arte confundándose. Representar en el palco la realidad de la vida. Representar en la vida la realidad del palco. (74)

La idea de Santiago se encuentra en uno de los textos de la antología *Uma literatura nos trópicos*, titulado *Caetano Veloso enquanto superastro*, publicado originalmente en 1972. La idea del superastro de Santiago, que citaba en el epígrafe de este ensayo, nos lleva finalmente a colocar entre paréntesis la cuestión de la intimidad que en principio me interesaba explorar en el libro autobiográfico de Caetano. En ese sentido, ¿hay realmente intimidad en el libro de Caetano? ¿De qué intimidad estamos hablando? Si el superastro es siempre el mismo (como mencionamos en los casos de Caetano y Charly) tanto en la pantalla como en la vida real, tanto en el palco como en la cocina de su casa, tanto en un show como en el bar de la esquina, ¿será posible que ese permanente *performer*, el que está siempre representando, pueda comunicarnos realmente algo de su intimidad? O tal vez habría que buscar esos rastros en las digresiones y en

7. La palabra en portugués hace referencia a la *bunda* (el culo) y sería una alusión a una forma más libre y menos normativa de la sexualidad. En Brasil, la palabra *desbunde* también está asociada a un período específico de la cultura brasileña: los años 1960 y 1970. Fue una época de experimentación artística, movimientos contraculturales y liberación sexual.

las elipsis de su relato, en los hechos que omite —y no por pudor, el superastro no tiene pudor— sino justamente porque serían los más reveladores de esa intimidad. ❀

Lista de referencias

- Aguilar, Gonzalo. 2005. *Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP.
- Calado, Carlos. 1997. *Tropicália: A história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34.
- Cámara, Mario. 2017. *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires. Edición en portugués: *Restos épicos. A literatura e a arte na mudança de época*. Traducción de Paloma Vidal. Río de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2023.
- Duarte, Pedro. 2014. *O livro do disco: Tropicália ou Panis et Circencis*. Río de Janeiro: Cobogó.
- Dunn, Christopher. 2001. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Favaretto, Celso. 1979. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Favoretto, Mara. 2013. “Charly García: alegoría y rock”. *Música Popular em Revista*. Campinas. Año 2, v. 1: 125-51.
- Pardo, José Luis. 1996. *La intimidad*. Valencia: Pre-Textos.
- Santiago, Silviano. 2019 [1972]. “Caetano Veloso enquanto superastro”. En *Uma literatura nos trópicos* (edición ampliada), 171-90. Recife: Cepe.
- Schwarz, Roberto. 1978. “Cultura e Política 1964-1969”. En *O pai de família e outros estudos*, 61-92. Río de Janeiro: Paz e Terra.
- . 2012. “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”. En *Martinha versus Lucrécia*, 52-110. São Paulo: Companhia das Letras.
- Veloso, Caetano. 1997. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wisnik, Guilherme. 2022. *Lançar mundos no mundo. Caetano Veloso e o Brasil*. São Paulo: Fósforo.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

Centro y periferia, polos intercambiables: la transculturación de lo brasileño en la antropofagia y la bossa nova

*Center and Periphery, Interchangeable Poles: The Transculturation
of the Brazilian in Anthropophagy and Bossa Nova*

LILIANA GARCÍA DOMÍNGUEZ

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

Buenos Aires, Argentina

lilianagardom@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-5654-0225>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.9>

Fecha de recepción: 13 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 7 de abril de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El presente trabajo se propone describir los procesos de transculturación de dos momentos en el arte brasileño llamados *antropofagia* y *bossa nova*, que tuvieron lugar durante el siglo XX. Fueron pujantes y disruptivos (cada uno a su modo), por lo que se convirtieron en un “parte-aguas”, tanto para el país de origen como para América Latina. Se toman como casos de análisis a la cantante Carmen Miranda (antropofagia) y a las producciones musicales de la bossa nova. La primera, “fagocitada” por la industria cinematográfica estadounidense, fue la apertura de ese mercado para la cultura latinoamericana; la segunda fue la fusión de un ritmo plenamente autóctono con el jazz, en una suerte de ida y vuelta en donde centro y periferia se fusionan y equilibran. Ambos momentos fueron relevantes en grado sumo para la internacionalización/introyección de Brasil y su cultura en Occidente.

PALABRAS CLAVE: antropofagia, bossa nova, internacionalización, centro-periferia.

ABSTRACT

This paper aims to describe the transculturation processes of two pivotal moments in Brazilian art: Anthropophagy and bossa nova, both of which took place during the 20th century. Each, in its own way, was dynamic and disruptive, marking a turning point not only for Brazil but also for Latin America. As case studies, the analysis focuses on singer Carmen Miranda (in relation to Anthropophagy) and the musical productions of bossa nova. Carmen Miranda, “devoured” by the U.S. film industry, opened up that market to Latin American culture. Bossa Nova, on the other hand, represents the fusion of an entirely native rhythm with jazz—an exchange in which center and periphery merge and balance each other. Both moments were profoundly significant in the internationalization and introjection of Brazil and its culture into the Western world.

KEYWORDS: anthropophagy, bossa nova, internationalization, center-periphery.

*El superastro es Dios, es artista, es persona:
es superior, es diferente, es semejante. Todo al mismo tiempo.*

Silviano Santiago

LA CULTURA ES, según el *Diccionario* de la Real Academia Española, el “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” (acepción 3) (ASALE 2014). Entretanto, el arte aparece definido como la “actividad consistente en crear obras que, mediante recursos principalmente plásticos, visuales, sonoros o literarios, produzcan estimulación estética o intelectual (acepción 2) y también el “conjunto de obras que pertenecen a una época, movimiento, país...” (2014).

Siguiendo a Vilela Pereira (2012) podemos intentar

preguntar por la utilidad del arte. De la misma forma, veremos una serie de desplazamientos (del significado) a lo largo de la historia. En el comienzo el arte tenía por objetivo que el hombre conociese el universo trascendente de la divinidad, de los dioses, de lo sobrenatural, al hombre. [...] Bajo otro enfoque, podemos ver cómo el arte asume fines expresivos, comunicativos, y representativos. La obra de arte puede expresar algo. (2012, 183)

Mallo (2024), por su parte, explica que:

La palabra arte deriva del latín *ars*, traducción del griego *tekné* que a su vez significa “destreza”, en el sentido de “conocimiento de las reglas”. En sus orígenes no se concebía el arte sin reglas y aquello que no cumpliera con las correspondientes sería considerado un producto de alguna especie de locura. Sin embargo, si tomamos la bella frase de Dionisio según la cual el arte es “el ardor del alma”, se puede sospechar que el arte es algo más que el cumplimiento de las reglas y la adecuación de los preceptos. (1)

Ambos conceptos (cultura y arte) se encuentran imbricados de tal manera que el arte suele ser una de las vías más representativas de la cultura de un país, de una época, de un momento social determinado en la historia humana. Esas formas de representación suelen ser, además, características de un pueblo (de una *gens*) específica, especialmente si se toma en cuenta cuál es el rasgo distintivo que permite identificarla.

Al mismo tiempo, la cultura y el arte se nutren de aquello que los individuos producen —sea por copia, sea por creatividad—; las culturas y el arte se van modificando con aquellos aportes que vienen de nuevos habitantes de los Estados (y de las naciones), se enriquecen y se transforman, también transformando a quienes son receptores (voluntarios o no tanto) de los productos.

Se usa aquí la palabra “producto” teniendo en cuenta que la cultura y su expresión artística se han convertido —durante el siglo XX— en una poderosa industria que sirve a la colonización de las formas de mirar y de sentir el arte,¹ y que esa industria ha convertido al espectador / oyente en

-
1. Desde mediados del siglo XX, la televisión y la radio argentinas producían sus propios programas, al mismo tiempo que se transmitían programas de otros países (en formato “enlatado”, no en simultáneo con el país de origen). Esto dio oportunidad de que se conocieran figuras italianas, españolas, brasileñas, representantes de sus respectivos países, con intérpretes simultáneos en el caso de quienes no hablaban castellano, y con subtítulos para quienes no entendían el idioma de origen.

un consumidor y al mismo tiempo en productor de contenidos propios y de antologías personales.²

¿Qué ocurre cuando una cultura toma lo producido por alguna otra, la transforma, la adapta y la hace global? ¿Se pervierte lo producido originalmente por el agregado o la transformación de quien la toma e intenta hacerla propia, añadiéndole “condimentos” que —inclusive— no son parte de la original? ¿Existe la posibilidad de aprovechar este cambio para provecho mutuo, tanto de la fuente como del reproductor?

Son estas las preguntas que se intentará responder a lo largo del texto, organizado en dos partes. En primer lugar, se definirán las cuestiones teóricas como el léxico específico y los puntos de vista; en segundo lugar, se analizarán brevemente dos casos específicos referidos a Brasil, el de Carmen Miranda y la bossa nova, y más brevemente aún el caso del tango, la música que identifica a la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Vaya un agradecimiento especial para la doctora Natássia D’Agostin Alano por el estímulo y para el doctor Antônio Góes por sus sugerencias.

ALGUNAS CUESTIONES TEÓRICAS

CENTRO-PERIFERIA

La noción “centro-periferia” alude, en el campo de la geopolítica eurocéntrica, a la relación existente entre una metrópoli industrializada y un territorio satélite productor de materias primas sin procesamiento. En general, describe las relaciones desiguales entre colonizadores y colonizados, entre países “conocidos y civilizados” y “exóticos y por domesticar”, y suele emplearse en los estudios de la literatura poscolonial.

El centro es siempre el colonizador que impone su cultura, su idioma, en una suerte de “borrado” de lo ya existente, a lo que se considera fuera de los cánones que sostiene. Justamente por ello es que convierte a ese territorio nuevo en un espacio utópico en el que puede implantarse la cultura propia, se lo puede “domesticar” para poder comprenderlo y hacerlo un igual, aunque sin privilegios. “Orientalismo” es el nombre que E.

2. Aquí se hace referencia a las *playlists* que permiten seleccionar temas musicales según preferencias del consumidor y publicarlas en diferentes plataformas digitales.

Said ha dado a este proceso que Europa realizó en relación con China desde mediados del siglo XIX, y que es extensible a otras regiones del planeta.

La periferia es siempre el colonizado, el sometido al poder del otro, que “debe” aceptar las nuevas reglas de la vida cotidiana, que se “asimila” en tres fases: en primer lugar, la imitación; llegará luego el sincretismo cultural —proceso de transculturación y mestizaje—; y finalmente emergerá la fase de cultura híbrida, la transición entre lo tradicional y la modernidad, como bien lo explicó García Canclini (2001) en su libro homónimo. La periferia argumenta, entre tanto, que el “deglutir” y procesar ese canon hace posible devolver una producción nueva (Figuereido 2024), enraizada en lo que fue sometido y enriquecida con lo que trae la cultura del centro. América Latina es cuna revitalizadora de la cultura occidental (Reyes 2018), el “orientalismo” que se transforma para que el Otro entienda sin perder su esencia.

MIGRACIÓN

Cada vez que nos movemos de un ambiente hacia otro, cualquiera sea el motivo, migramos de un marco conocido a otro que se nos muestra nuevo y conquistable (Mansione et al. 2024). Esta circunstancia se da tanto en la migración propiamente dicha (entre ciudades, entre países), como en las migraciones simbólicas (como en la docencia argentina, en que “migramos” de una escuela a otra, con sus respectivos ambientes al que debemos adaptarnos). La “conquista” de ese espacio nuevo convierte ese ambiente-espacio en territorio, donde el migrante pasa a formar parte del ecosistema (Zarzar Charur 1980).

Al respecto, Ludmer reflexiona que, en relación con la lengua, los migrantes (después de autoexcluirse de su país) sienten la exclusión en sus nuevos lugares:

En los relatos latinoamericanos la primera discriminación es la lingüística. [...] Los migrantes no universitarios (no calificados en la lengua) forman parte de las exclusiones internas de cada nación en el neoliberalismo y en la globalización: son los excluidos de la nación que dejan y también a donde llegan para ocupar el subsuelo del primer mundo. (2010, 180)

Es decir, a las adaptaciones de lenguaje que deben efectuar (sea porque no hablan perfectamente la lengua de destino, sea porque es una variante lingüística de su propio idioma que no les es familiar), deben aceptar

el cambio de rumbo en sus vidas, rumbo que no estaba planificado, pero que tiene un horizonte de esperanza. Ahí, en ese nuevo territorio, se debe construir una nueva identidad.

IDENTIDAD

Retomando el *Diccionario* de la Real Academia Española, la *identidad* se define como “conjunto de rasgos propios de un individuo [...] que lo caracteriza frente a los demás, y también como conciencia que una persona [...] tiene de ser ella misma y distinta a las demás” (ASALE 2014). La identidad (administrativa o subjetiva, social o psicológica) es lo que nos hace únicos e irrepetibles.

Una característica de la sociedad moderna ha sido la manera de organizar la información de ascendencia-descendencia de los habitantes, desde la habilitación de registros civiles y juzgados de paz, hasta la asignación de un número asociado a una foto, un nombre, un apellido y un lugar de nacimiento. Esta es la identidad administrativa, la que nos asigna el territorio en el que se nace; si se es migrante con residencia, se mantendrán algunos de los datos mencionados y otros (el número especialmente) serán distintos.

La identidad subjetiva o psicológica tiene otros matices, ya que depende del contexto cultural en el que se ha crecido, del que se han aprendido costumbres, creencias y rituales, la palabra que se usa en ese contexto para designar a la persona, tanto el nombre como los apodos que el individuo recibe en los distintos círculos en los que se mueve. Cada uno de esos rasgos (heredados, aprendidos y asignados) forma parte de esta identidad.

Más difícil de caracterizar aún es la llamada *identidad nacional*, concepto surgido en Occidente a partir de la conformación de los países europeos durante el siglo XIX, luego de los diferentes procesos de desmembramiento de los imperios que se formaron en ese subcontinente. La referencia sobre la identidad nacional tiene un comienzo marcado a partir del Imperio romano a principios del primer milenio de la era cristiana, y tendría su punto culminante en el fin de la Revolución francesa.

La identidad de una nación, desde la filosofía política, no es exactamente lo que el eurocentrismo acuñó. García Venturini (1978) hace una distinción no menor cuando menciona al Estado y la nación. El Estado es el conjunto de instituciones organizativas (administrativas) que tiene límites geográficos específicos (y también administrativos) que lo hace reconocible

por otros Estados, y se autorreconoce como una unidad y como tal funciona entre sus pares. La nación es un conglomerado de habitantes que también ocupa un lugar específico, que tiene sus límites geográficos que suelen ser distintos de los que se le reconoce al Estado; ese conjunto de habitantes se reconoce como parte de un grupo con creencias y costumbres específicas, y una organización sociopolítica que suele diferir de la del Estado.³

Figueredo (2024) describe que el arte es un objeto transformacional secundario (el primero que transforma el *self* es la madre) porque es un objeto que se encuentra dentro del *self*,

ingerido y luego digerido —y, en parte, a su alrededor para que el sujeto lo habite: nacimos, vivimos y nos formamos dentro de una tradición cultural formada de objetos transformacionales que nos ofrecen hospitalidad y que, al mismo tiempo, hospedamos. Cuando los ingerimos y digerimos, los introyectamos.

ANTROPOFAGIA

(OSWALD DE ANDRADE Y ALFONSO REYES)

En 1928, De Andrade publica el *Manifiesto antropófago*. “Solo la Antropofagia nos une, expresa contundentemente, desde el comienzo, la forma en que los sujetos se relacionan en todas las áreas, y especialmente en la cultura. Las referencias a las formas “tribales” de “comer al otro” / deglutirlo / regurgitarlo se aplican a los formatos estéticos y artísticos que estudia Freud en *Tótem y tabú*. No se percibe en De Andrade, sin embargo, la existencia de tabúes en relación con la apropiación de la cultura europea con el fin de renovarla, sacudiendo de alguna forma las viejas estructuras del continente colonizador. A lo largo del texto irá mostrando todas las posibilidades que ofrece Brasil con su cultura para que surja desde allí maneras nuevas de hacer arte.

Otro tanto hará, muchos años más tarde (1942) Reyes, de México, aunque de una manera más “diplomática” y hasta, tal vez, más comprensible para el intelectual europeo medio. Amparándose en la llamada “intelligentsia

3. Como ejemplo valga lo que ocurre en la República Argentina: el Estado es bicontinental, con territorios que aún reclama a otro Estado, con una organización administrativa centralizada, cuyos habitantes poseen esa identidad “administrativa”, ya mencionada. Esa unidad del Estado a su vez está habitada por diferentes naciones, entre ellas la *tupí-guaraní* que se extiende por tres Estados (Argentina, Paraguay y Brasil) y los mapuches, que se extienden por dos (Argentina y Chile).

alemana”, propone mostrar cómo América Latina, en su conjunto, es ya una potencia renovada y renovadora de las formas artísticas. Garramuño, añade:

Lo que define y explica a la Antropofagia y al Tropicalismo es precisamente aquello que ambos comparten: la aspiración —en ambos casos, exitosa— de colocar al Brasil en el mapa de la cultura mundial a través de una decidida vocación internacionalista que buscó proveer al mundo de imágenes brasileñas capaces de elaborar algunos de los dilemas que le fueron contemporáneos.

En la Antropofagia, la celebración de la modernidad y la incorporación de todas las conquistas europeas encuentra en el antropófago la figura emblemática de un país nuevo que venía a devorar y renovar las energías de una vieja Europa entonces en decadencia. (2017, 1)

Lo disruptivo estilístico de De Andrade y los conceptos vertidos en el *Manifiesto* dieron proyección internacional a Brasil. A pesar de que ambos intelectuales mostraban el exotismo del espacio latinoamericano, la reflexión de Alfonso Reyes no tuvo la misma suerte.

BOSSA NOVA

La incorporación de la suavidad cadenciosa del jazz a la samba, música popular brasileña, dio pie a la aparición de la bossa nova a mediados del siglo XX.

En un comienzo quedó restringida a Río de Janeiro, hasta que el nuevo ritmo fue “descubierto” por compositores e intérpretes internacionales (especialmente de Estados Unidos) gracias al filme *Orfeo Negro* (1959), coproducción francesa-española-brasileña. El tema “Manhã de Carnaval”, de Jobim y Bonfá, catapultó el ritmo de la bossa nova al plano internacional. En palabras de Garramuño:

Durante esos breves lapsos,⁴ la cultura brasileña parece haber tenido una capacidad deglutidora que la hizo más abierta, en sus fronteras culturales, que en sus fronteras de clase. Como redención o contrapeso, lo cierto es que esa porosidad mayor de las fronteras culturales hizo que el Brasil figurara en la historia del siglo XX con una decidida vocación internacionalista. (2017, 2)

4. Hace aquí referencia a los lapsos entre el *Manifiesto antropófago* y el Tropicalismo.

Las industrias culturales, en tanto sistemas fordistas de producción, se alimentan de aquello que resulta novedoso, dando espacio a formas nuevas de hacer arte.

CARMEN MIRANDA
(O “EL FAGOCITADOR FAGOCITADO”)

Maria do Carmo Miranda da Cunha nació en el municipio portugués de Marco de Canaveses en 1909. Tenía casi dos años de edad cuando migró junto con su madre y su hermana a Río de Janeiro, donde ya estaba su padre. Interesada por la música, con el apoyo de su madre ingresó en la industria del espectáculo, primero en clubes nocturnos y teatros, y luego en el cine. Grabó numerosos temas que solía interpretar en los filmes en los que actuaba de cantante de club nocturno... una metaescena repetida.

Su fama fue creciendo ya desde la primera grabación discográfica en 1931. Se hizo famosa no solo en Brasil, sino también en Argentina, Estados Unidos y Europa. La película *Banana de terra* (1939) fue la que cimentó su fama; en ella interpretó “¿O Que é que a Baiana Tem?”, en donde adoptó definitivamente su personaje de “garota baiana”, con sus sombreros sofisticados, las pulseras, los collares, las plataformas altas en sus sandalias y los vestidos brillantes y de colores llamativos. Sus discos se oían en las casas de los jóvenes con fonógrafo, muchas veces intentando comprender el inglés chapurreado que ella usaba para cantar y actuar: era parte del personaje porque en verdad hablaba perfectamente ese idioma.

Su versatilidad, su voz y su uso del cuerpo para la interpretación musical fueron fagocitadas por la industria cultural estadounidense —y podría decirse que sin piedad. Quizá fue un estereotipo de lo que hoy conocemos como *star system*: tomaba sedantes para poder dormir y anfetaminas para estar despierta y rendir al máximo en sus actuaciones. Un cóctel verdaderamente letal.

Falleció al día siguiente de sufrir un síncope cardíaco durante la presentación que estaba haciendo en el programa de Jimmy Durante (tuvo un vahído por el síncope, pero siguió un poco más en el programa).

Su presencia en el cine, la radio, los clubes nocturnos y sus grabaciones abrieron las puertas para que otros artistas latinoamericanos pudieran ingresar en Estados Unidos y hacerse famosos; esta nueva oleada contó con el beneficio de la “política de buena vecindad” implementada por Roosevelt

para conseguir el apoyo del resto del continente americano durante la Segunda Guerra Mundial. Ella logró eso mismo pero sola, acompañada siempre por la *Banda de Lua*, la orquesta con la que se presentaba. Brasil logró proyección internacional en los “nuevos artes” gracias a ella, y a ella solo se le permitió —siendo periférica— instalarse en el “centro” mientras interpretase el “modelo” que la industria tenía sobre Brasil: carnaval, exotismo, colores y vestimenta vibrantes, cuerpos flexibles. Fue la “bomba brasileña”, la “pineapple girl” y la “garota baiana”, y no la dejaron salir de ese molde.

Y sin embargo su impronta sigue hoy incólume: podrán haberse burlado de ella especialmente por su sombrero con forma de ananá y su “outfit”... y es el sombrero y el tocado preferido de las *drag queens* especialmente en Estados Unidos.

Su legado también queda en haber llevado lo latinoamericano periférico al hemisferio norte, el centro según la mirada europeizante y estadounidense, logrando que el resto del continente americano fuese tenido en cuenta para la cultura hegemónica.

BOSSA NOVA

(o “HOLLYWOOD CONOCE DOS TEMAS”)⁵

Como ya quedó mencionado más arriba, la bossa nova presenta la fusión entre la samba popular carioca y el jazz; popular también, pero con síncopas, figuras tonales y melodías tomadas del movimiento barroco (siglos XVII y XVIII). El éxito del filme *Orféu Negro* de 1959 y su excelente recepción y los premios recibidos (Palma de Oro y Oscar a la Mejor Película Extranjera) abrieron el mercado de la bossa nova al público estadounidense y europeo.

La bossa nova tiene, sin embargo, una interesante historia previa a su consagración gracias al cine. Castro (2016), en su muy documentado y extenso libro *Chega de saudade*, describe como antecedentes ciertos hechos no tan fortuitos que llevaron a la fusión mencionada. Artistas brasileños como Dick Farney, comenzaron a viajar y a hacerse célebres en Estados Unidos gracias a la época de oro de los *crooners*, cantantes masculinos

5. La ironía del subtítulo se debe a que la industria cinematográfica estadounidense asentada en California usa habitualmente “Manhã de Carnaval” para musicalizar fragmentos de filmes en los que Brasil o lo brasileño aparecen como escenario o temática. Lo mismo ocurre con el tango “Por una cabeza”, de Gardel y Lepera.

de jazz vocal, de voz suave y melodiosa, con estilo susurrante. Ese tipo de voz era el más adaptable para el jazz y para los micrófonos de la radio de este entonces, medio de comunicación que permitió no solo el registro de esas voces sino también su difusión. Dice Castro:

En 1948, Capitol vio en Brasil un mercado a conquistar y pensó en tener un representante aquí. El intermediario fue Luís Serrano y la discográfica brasileña a la que se le concedió la representación fue Sinter, apenas salida de los pañales —no por casualidad, propiedad del hermano de Luís, Paulo Serrano. Los primeros discos de estos “número uno” empezaron a editarse en Brasil en 1950, lo que evitaría a los aficionados al jazz tener que pelearse por ellos en las tiendas de importación de Río, como Murray y Suebra. A Luís Serrano se le ocurrió otra idea, que no tardó en poner en práctica: dirigir un programa diario en Radio Globo, de 18:00 a 18:30 horas, llamado Disc-Jockey. El propio nombre era el colmo de la modernidad y, entre otras modernidades, ponía discos (casi toda la música que se escuchaba en la radio era en directo), hablaba de artistas y promovía un intenso intercambio entre los aficionados. (traducción propia)

A esto, Serrano le sumó la creación de los clubes de *fans*. El primero de ellos fue el de Sinatra-Farney y aunque solo duró dieciocho meses fue ejemplo para otros clubes, para otras apariciones de jóvenes que intentaban hacer una carrera en la música. Es de destacar que todos los que participaron sabían tocar un instrumento y entonaban los temas de forma apropiada. Según Castro, se les tomaba examen antes de ingresar en el club, que fue el semillero de quienes luego serían parte del movimiento de la bossa nova, algo así como estableciendo un paralelo con el club Minton de la calle 118 en Nueva York, cuna del *be-bop*.

Mientras tanto en Estados Unidos surgía Stan Kenton, músico de jazz cuya predilección por los ritmos latinoamericanos hizo que difundiera desde boleros hasta sones más identificados con lo que su país creía ver y oír en el resto del continente. Y en 1959 aparece el primer tema que puede considerarse verdadero exponente de la bossa nova: “Desafinado”. João Gilberto, según lo relatado por Castro (204), “los atropelló gritando ¡Es mía! y se quedó con ella”. La grabó en noviembre de ese año antes de que lo hicieran Lucio Alves y Luiz Claudio, los “atropellados”.

La samba brasileña y el jazz estadounidense se iban alimentando mutuamente, cada uno desde su especificidad, e iban fusionando modos de interpretación vocal e instrumental. *Bossa* era ya una palabra corriente

en el léxico común. Al agregarle *nova* se le dio carta de ciudadanía a un estilo lírico y de interpretación nunca escuchado anteriormente. La bossa nova es una muestra de cómo se aprovecharon mutuamente las influencias, los estilos de las voces (masculinas) y los ritmos para que se siguiera difundiendo una música latinoamericana en países con llegada más extensa en ese momento.

Es interesante observar cómo “Mañana de carnaval”, el tema principal de *Orfeo negro*, tiene, por lo menos, dos versiones de letra en idioma inglés que difieren bastante entre sí, una de ellas (la más nueva) popularizada por Frank Sinatra. Los autores originales del tema son Luiz Bonfá y Antonio Maria para la película antes mencionada, una reversión de la original para teatro.

Manhã de Carnaval (original de Jobim-Luiz Bonfá)

Mañana, una mañana tan hermosa
En la vida, una nueva canción
Cantando solo tus ojos
Tu risa, tus manos
Porque habrá un día
En que vendrás
De las cuerdas de mi guitarra
Que solo tu amor buscó
Viene una voz
A hablar de besos perdidos
En tus labios
Mi corazón canta
La alegría ha vuelto
Tan feliz la mañana
De este amor

Existe, además, otra versión.⁶ Es la más popular de ambas letras recogidas en portugués, interpretada por cantantes brasileños famosos tanto en el hemisferio norte como en el sur.

Mañana, una mañana tan hermosa
De un día feliz que ha llegado
El sol se elevó en el cielo

6. Versión proporcionada por la doctora Natássia D’Agostin Alano.

Y todos los colores brillaron
 Entonces el sueño volvió
 Al corazón
 Después de este día feliz
 No sé si habrá otro día
 Es nuestra mañana, tan hermosa
 /después de todo
 Mañana de carnaval
 Mi corazón canta
 La alegría ha vuelto, tan feliz
 La mañana de este amor

Ambas letras evocan con cierta melancolía la incertidumbre sobre la felicidad futura después de gozar la felicidad presente. La primera versión se centra más en el instrumento (la guitarra) y el recuerdo que ella puede traer de tiempos mejores y gozosos; la segunda está centrada en el ambiente y la identificación que hace el letrista entre el día soleado, brillante y azul con la alegría, el ensueño y la ilusión.

La traducción al español, en las versiones interpretadas por Luis Miguel, estrenada en 1997, y por Natalie Cole, estrenada en 2013, se dirige a un yo lírico que no está personificado en absoluto: es más una reflexión sobre el estar en la búsqueda del amor y una fusión entre el azul del cielo y el color “azul” tomado directamente del uso de la palabra *blue* como metáfora de la tristeza. Esa versión ha perdido la referencia original tanto de la película en la cual fue incluida como de la obra teatral original (1956) para la que fue compuesta por los autores. Mantiene, sin embargo, el tono del ambiente soleado, aunque teñido por la melancolía y la certeza de que el tú lírico se ha perdido para siempre (“Es que te busco yo/ aunque no habrás de estar”)

Mañana de Carnaval

Azul, la mañana es azul
 El sol, sí le llamo vendrá
 Se detendrá en mi voz
 Y hasta la eternidad
 En su camino irá, hacia otro azul
 Después, yo no sé, si hay después
 Si el sol, volverá a despertar
 Porque la canción, no ha de ser verdad

Porque, en carnaval
Es que te busco yo
Aunque no habrás de estar
Y mentirá tu voz, en el azul
Después, yo no sé, si hay después

En idioma inglés existen por lo menos dos versiones. La música es la ya conocida de Luiz Bonfá.

La letra de la primera versión recogida es de Carl Sigman, y es la que más se asemeja en tema, tono y tú lírico a la original, incluyendo la letanía dolorosa. Aunque no hubo posibilidad de realizar un análisis genético de las versiones, resulta una fusión entre la versión en español ya mencionada y algunos versos de la versión original en portugués.

Versión en inglés	Traducción al español
<i>A day in the life of a fool A sad and a long lonely day I walk the avenue And hope I'll run into The welcome sight of you Coming my way. I stop just across from your door But you're never home any more So back to my room And there in the gloom I cry tears of good bye (that's the way it will be every day /in the life of fool)</i>	Un día en la vida de un tonto Un triste y largo día solitario Camino por la avenida Y espero encontrarme La bienvenida vista de ti Viniendo hacia mí. Me detengo frente a tu puerta Pero ya nunca estás en casa Así que de regreso en mi habitación Y allí en la penumbra Lloro lágrimas de despedida (así será cada día /en la vida del tonto)

La segunda versión es, quizá, la más conocida, interpretada por Frank Sinatra. En ella sí es notable la nostalgia por el amor perdido y la existencia de una “persona real” funcionando como tú lírico:

Versión en inglés	Traducción al español
<i>A day in the life of a fool</i>	Un día en la vida de un tonto
<i>A sad and a long lonely day</i>	Un triste y largo día solitario
<i>I walk the avenue</i>	Camino por la avenida
<i>And hope I'll run into</i>	Y espero encontrarme
<i>The welcome sight of you</i>	La bienvenida vista de ti
<i>Coming my way.</i>	Viniendo hacia mí.
<i>I stop just across from your door</i>	Me detengo frente a tu puerta
<i>But you're never home any more</i>	Pero ya nunca estás en casa
<i>So back to my room</i>	Así que de regreso en mi habitación
<i>And there in the gloom</i>	Y allí en la penumbra
<i>I cry tears of good bye</i>	Lloro lágrimas de despedida
<i>(that's the way it will be every day</i> <i>/in the life of fool)</i>	(así será cada día /en la vida del tonto)

El tema musical “Garota de Ipanema”, de Jobim y de Moraes, ha corrido mejor suerte. La versión en inglés es similar al original en portugués, posiblemente porque quien la “tradujo” fue Stan Getz, amante de la cadencia de la bossa nova, y que trabajó en colaboración con el compositor Antonio Carlos Jobim, el guitarrista João Gilberto y su esposa, la cantante Astrud Gilberto en el disco *Getz/Gilberto*. El tema fue popularizado también por Frank Sinatra, pues su voz era ideal para el ritmo de la bossa nova y por su voz de *crooner*. Solo difiere el “observador” de la muchacha de Ipanema: en la versión original el yo lírico expresa su enamoramiento al verla pasar; en la versión en inglés hay alguien más que observa el caminar de la joven y la admiración enamorada de ese hombre silencioso que la ve caminar.

Mira qué cosa tan hermosa, llena de gracia
 Es ella, niña, yendo y viniendo
 En un dulce columpio camino al mar
 Niña del cuerpo dorado, del sol de Ipanema
 Su balanceo es más que un poema
 Es la cosa más hermosa que he visto pasar.
 Ah, ¿por qué estoy tan solo?
 Ah, ¿por qué todo es tan triste?
 Ah, la belleza que existe
 La belleza que no es solo mía
 Que también pasa sola
 Ah, si supiera que cuando pasa

El mundo entero se llena de gracia
Y se vuelve más bello por el amor
Ah, ¿por qué estoy tan solo?
Ah, ¿por qué todo es tan triste?
Ah, la belleza que existe
La belleza que no es sólo mía
Que también pasa sola
Ah, si supiera que cuando pasa
El mundo entero se llena de gracia
Y se vuelve más hermoso por el amor
Por el amor
Alta y bronceada y joven y encantadora,
La chica de Ipanema va caminando
Y cuando pasa,
cada uno que pasa dice, “Aaah...”
Cuando camina, es como un samba
Que se balancea tan fresca y se mece tan suavemente
Que cuando pasa,
cada uno que pasa dice, “Aaah...”
Oh, pero él la mira tan tristemente –
¿Cómo puede decirle que la ama?
Sí, él daría su corazón con gusto,
Pero cada día cuando ella camina hacia el mar,
Ella mira hacia adelante —no a él...
Alta y bronceada y joven y encantadora,
La chica de Ipanema va caminando
Y cuando ella pasa,
él sonríe, pero ella no ve...
Oh, pero él la ve tan tristemente –
¿Cómo puede decirle que la ama?
Sí, él daría su corazón con gusto,
Pero cada día cuando ella camina hacia el mar,
Ella mira hacia adelante —no a él...
Pero ella no ve...

CONCLUSIÓN

El arte y su expresión son una forma comunicativa del ser humano, cualquiera sea su origen y características. Promueven experiencias no solo estéticas sino de crecimiento psicológico para el sujeto por el proceso de objetivación secundaria.

Esa objetivación incluye, intrínsecamente, la necesidad de fagocitar aquello que el objeto (sea primario o secundario) ofrece para que sea introyectado y, por ende, aprovechar los nutrientes (psicológicos para el proceso de crecimiento personal, transculturador para las producciones artísticas) aun cuando en el camino ciertos elementos pierdan su poder de transformación para el sujeto.

No lo pierden en relación con el poder de transformar culturas, aunque las naciones (los Estados) puedan pensar lo opuesto. El enriquecimiento mutuo y el aprovechamiento de las oportunidades para darse a conocer es un objetivo que no puede perderse de vista. Eso es lo que lograron quienes en 1928 adhirieron al *Manifiesto antropófago* y en 1959 presentaron a la sociedad la bossa nova. Gracias a ellos Latinoamérica, y sobre todo Brasil, tiene un lugar central en esa parte del mundo que no es periferia. ✨

Lista de referencias

- ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española). 2014. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. <https://dle.rae.es/cultura> y <https://dle.rae.es/arte>.
- Castro, Ruy. 2016. *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras. <https://dlibros.com/livro/chega-saudade-ruy-castro>.
- Dalbosco, Dulce. 2024. *El fado, el tango y el reflejo de su esplendor en el cine*. Buenos Aires: Club Português. <https://youtu.be/LBH00azSZKk?si=S9bnSzB-BQqRC1GHy>.
- De Andrade, Oswald. 1928. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia* 1 (1). https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf.
- De Campos, Augusto. 1974. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- De Campos, Haroldo. 1980. *De la razón antropofágica*. Traducido por Eduardo Millán. São Paulo: s.e. https://expresionoralyescrita2.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/10/haroldo_de_campos-fragmento.pdf.
- Figueiredo, Luís Claudio. 2024. “Objeto transformacional primario y secundario”. En *El proceso artístico y la interpretación psicoanalítica. Reflexiones alrededor de la literatura como objeto transformacional, clase del curso Arte y Psicoanálisis: recorriendo juntos el camino de la cura*. Buenos Aires: Instituto Universitario de Salud Mental (IUSAM). Texto inédito.

- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Venturini, Jorge. 1978. *Politeia*. Buenos Aires: Troquel.
- Garramuño, Florencia. 2017. “Antropofagia y Tropicália” (conferencia). Buenos Aires: Museo Malba. <https://www.malba.org.ar/antropofagia-y-tropicalia/>.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mallo, Alicia. 2024. “Arte”. En Maridaje de arte y psicoanálisis, clase del curso Arte y Psicoanálisis: recorriendo juntos el camino de la cura. Buenos Aires: IUSAM. Texto inédito.
- Mansione, Isabel, Diana Zac, Santiago Carballo, Liliana Zuntini, Leonardo Linetzky y Clelia Manfredi. 2024. *Migrantes: un camino de esperanza*. Premio 2023 a la investigación de la Asociación Internacional de Psicoanálisis (IPA). Inédito.
- Redacción. 2023. “El trágico final de Carmen Miranda, la ‘bomba brasileña’ que acabó consumida por el Hollywood que le dio fama mundial”. *BBC Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c3g19mm8zzgo>.
- Reyes, Alfonso. 2018. “Notas sobre la inteligencia americana”. En *Última Thule*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Said, Edward W. 2008. *Orientalismo*. Barcelona: Random House.
- Vilela Pereira, Marcos. 2012. “O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação”. *Pro-Posições* 23 (1) (enero-abril): 183-95.
- Zarzar Charur, Carlos. 1980. “La dinámica de los grupos de aprendizaje desde un enfoque operativo”. *Perfiles Educativos*, 9: 14-36. <https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-de-buenos-aires/didactica-general/zarzar-charur-grupos-didactica-general/25541243>.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

CRÍTICA

**Acuñado en “troqueles fantasiosos”:
el doblón ecuatoriano de Ahab
y el poder de la mitad del mundo en *Moby Dick***

*Coined in “Imaginative Molds”: Ahab’s Ecuadorian Doubloon
and the Power of the Middle of the World in Moby Dick*

ROBERTO MARCOS RAMÍREZ PAREDES

Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
roberto.ramirez@uartes.edu.ec
<https://orcid.org/0009-0005-9124-7256>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.10>

Fecha de recepción: 20 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 26 de marzo de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

En *Moby Dick*, de Herman Melville, el capitán Ahab promete un doblón de oro al primer marinero que aviste la ballena blanca. La moneda, que es de Ecuador, funciona como un objeto milagroso que desencadena pasiones e interpretaciones. ¿Por qué solo este doblón tiene semejante poder? Para responder a esta pregunta, el presente ensayo hace un recorrido por la historia del doblón y las representaciones de lo ecuatorial y ecuatoriano en la novela, además del pensamiento mítico sobre la mitad del mundo y un análisis del cuento “La veranda”, del mismo autor.

PALABRAS CLAVE: *Moby Dick*, Herman Melville, Ecuador, Latinoamérica, representación cultural, literatura norteamericana.

ABSTRACT

In *Moby-Dick* by Herman Melville, Captain Ahab promises a gold doubloon to the first sailor who spots the white whale. The coin, which is from Ecuador, functions as a miraculous object that triggers passions and interpretations. Why does this particular doubloon hold such power? To answer this question, the present essay explores the history of the doubloon and the representations of the equatorial and the Ecuadorian in the novel. It also delves into the mythical thinking surrounding the “middle of the world” and includes an analysis of Melville’s short story “The Veranda”.

KEYWORDS: *Moby-Dick*, Herman Melville, Ecuador, Latin America, cultural representation, American Literature.

EN EL CAPÍTULO 36 de *Moby Dick*, titulado “El alcázar”, el capitán del ballenero Pequod, Ahab, promete regalar “una onza española de oro” al primer marinero que aviste a la gran ballena blanca, Moby Dick (Melville 2008, 220). Clava la moneda en el palo mayor de la nave, ante la vista de toda la tripulación, que se relame de codicia. Más adelante, en el capítulo 99, titulado “El doblón”, se revela que la moneda es ecuatoriana. A lo largo de la novela, la moneda logra despertar pasiones e interpretaciones en toda la tripulación en general y en los personajes principales en particular, al punto que funciona como un precioso, casi mágico milagro. ¿Por qué sucede esto con específicamente este doblón y no otros? La pregunta de hipótesis de este ensayo la hace el propio Herman Melville, más elocuentemente, a través de su personaje Stubb: “He visto doblones durante mis viajes: los de la vieja España, y los doblones del Perú, los doblones de Chile, los doblones de Bolivia, los doblones de Popayán, y también infinitos miodoros y pistolas de oro y reales y medios reales y cuartos de reales. ¿Qué tendrá, pues, este doblón de Ecuador, que lo hace tan milagroso?” (524).

Para responder a esta pregunta, se hará un recuento por las aristas que guiarán la escritura de este ensayo: 1. la exposición literaria del

doblón en la novela y su contraparte en la realidad: el ocho escudos de Ecuador (explicación histórica); 2. se hace un recuento de las alusiones a lo ecuatorial y ecuatoriano en la novela, para analizar sus valores religiosos y mitológicos; 3. el análisis del cuento “La veranda” (“The Piazza”), como una clave para decodificar *Moby Dick*.

EL DOBLÓN LITERARIO Y EL HISTÓRICO

Para iniciar este recorrido, esta es la visión literaria que hace el narrador de *Moby Dick*, en el capítulo 99, al describir el doblón:

ese doblón era del oro más puro y virginal, extraído del corazón de alguna maravillosa colina donde, a oriente y a occidente, corren sobre arenas de oro las aguas sugerentes de muchos Pactolos. Y aunque ahora estaba clavado entre la herrumbre de los tornillos y el verdín de los pernos de cobre, aún conservaba su brillo de Quito, intangible, immaculado. [...]

Esas nobles medallas de oro de Sudamérica son como medallas del sol y símbolos del trópico. En ellas aparecen grabados en rica profusión palmeras, alpacas y volcanes; discos del sol y estrellas; elípticas, cuernos de la abundancia y suntuosas banderas. De modo que del precioso oro parecen venir una riqueza ulterior, una gloria excelsa que pasa por esos troqueles fantasiosos, tan hispánicamente poéticos.

El doblón del Pequod era un rico ejemplo de todo eso. En su borde circular llevaba la inscripción: REPÚBLICA DEL ECUADOR: QUITO. Así, la reluciente moneda venía de un país situado en medio del mundo, y había sido fundida en medio de los Andes, en ese clima invariable, que no conoce otoños. Rodeada por esas letras, se veía en ella la imagen de tres cumbres andinas y, en la primera, una llama; en la segunda, una torre; en la tercera, un gallo que cacareaba. Sobre todo ello se enmarcaba un fragmento del zodíaco con los signos representados según su habitual sentido cabalístico, y el sol, clave en todos ellos, en el momento de entrar en el equinoccio, en Libra. (Melville 2008, 522-3)

La moneda, que provoca pasiones e interpretaciones de nueve personajes, es real, se exhibe en el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador; coloquialmente se la conoce como “moneda Moby Dick”. Su nombre real es ocho escudos. Las siguientes son las especificaciones de la moneda según el Registro de bienes culturales el Banco Central del Ecuador (2020):

Tabla 1. **Identificación general del doblón ocho escudos**

Denominación	ocho escudos
Fecha de acuñación	1838-1843
Ceca y emisor	Casa de la Moneda de Quito
País	Ecuador
Materiales	Oro
Diámetro y espesor	36 mm y 2 mm
Peso	27 g
Acuñación	A volante
Ensayador	Santiago Taylor (S.T.)
Grabador	Eduardo Coronel
Canto	A manera de cccc
Borde	En forma de punta de diamante

Fuente: BCE (2020).¹
Elaboración propia.

En cuanto a la descripción oficial del anverso, el mismo documento enuncia:

En la parte inferior central se encuentra el primer escudo del Ecuador. En el listel, la leyenda en caracteres de letra imprenta: “REPÚBLICA DEL ECUADOR”, el nombre de la ceca de acuñación: “QUITO” y las iniciales del ensayador “S.T.” (Santiago Taylor). El nombre de la casa acuñadora y las iniciales del ensayador se encuentran separadas de la leyenda por dos representaciones fitomorfas.

ANÁLISIS HERÁLDICO

El primer escudo de armas del Ecuador está representado por las tres elevaciones más importantes de la ciudad de Quito: Panecillo, Longuí y volcán Pichincha en erupción, sobre el primer cerro se observa un castillo sobre el cual está un ave (cóndor) y al frente otra. En la parte superior central, el sol (antropomorfo) a medio día y la faja del zodiaco con los signos de Leo, Virgo, Libra y Escorpio; hacia arriba siete estrellas de cinco puntas que simbolizan las siete primeras provincias del Ecuador.

Castillo: denota grandeza y poder, empleado en defender a los amigos y aliados, resistiendo invencible al enemigo. (BCE 2020, 1)

1. Banco Central del Ecuador, “Ficha técnica: Registro de bienes culturales; 8 escudos 1838, Quito, moneda predecimal”, Museo Numismático del BCE, 27 de agosto de 2020, 1-2. Este documento fue elaborado por los trabajadores del museo, a pedido del autor de esta investigación, con base en la información disponible en esa entidad pública y los archivos históricos consultados.

Esta descripción heráldica es muy cercana a la literaria hecha en el capítulo 99 de *Moby Dick*, que además se puede contraponer con la imagen del doblón:

Figura 1. **Doblón ocho escudos (anverso)**



Fuente: Colección Museo Numismático, BCE. Fotografía: Santiago Palma.

¿Cómo llegó esta moneda a la novela de Melville? Fue un largo proceso. Según Carlos Ortuño en *Historia numismática del Ecuador* (1977), fue Simón Bolívar quien quiso crear una casa de amonedación en Quito, en 1823, mientras el sueño de la Gran Colombia seguía en pie, pero fue Juan José Flores, ya en la presidencia, el 26 de octubre de 1831, quien la concretó. Pidió al Congreso que se creara una casa de amonedación en Quito y que determinara el valor, peso, tipo y denominación de las futuras monedas, que acogió el sistema monetario de la casa de Popayán. Tiempo después, el 12 de enero de 1833, Flores emitió un nuevo decreto ejecutivo en el que determinaba el tipo de monedas de oro y plata a acuñarse, y describía la forma que estas deberían presentar:

El tipo de las monedas del Ecuador será orbicular, con cordón al canto y gráfila alrededor de los planos; en el anverso de ellos se grabarán las armas del Estado, compuestas de dos cerritos que se reúnen por sus faldas, sobre cada uno de ellos aparecerá un águila, y el sol llenará el fondo del plano; en el lado izquierdo de este plano, y al lado del sol, se verá en las pesetas el número 2; y en la derecha una R (inicial de la palabra real) [...]. En la circunferencia se escribirá este mote: EL PODER EN LA CONSTITUCIÓN; al pie de los dos cerritos el milésimo de año de acuñación y enseguida las iniciales del ensayador [...]. En el reverso se

grabarán las armas de Colombia, y en su circunferencia estas palabras: EL ECUADOR EN COLOMBIA, Y QUITO AL PIE DE LAS ARMAS [...]. En el reverso se grabará el busto de una india con el cabello ceñido por una cinta, en el cual estará inscrito el mote: LIBERTAD. (Ortuño 1977, 76-7)

Rex Sosa, en *El escudo de armas del Ecuador y el proyecto nacional* (2014), señala que esa es la “más temprana descripción configurativa del nuevo escudo”. Los dos cerros que se reúnen en sus faldas representan a los Andes y apelan a la unidad nacional; no se sabe por qué Flores incluyó águilas cuando el cóndor era un ave endémica de los Andes y símbolo de identidad desde un escudo neogranadino —el cóndor aparecerá en los siguientes escudos hasta el actual—, pero se sobreentiende que dicha ave es muy utilizada en la heráldica general desde el siglo XII. Sosa indica que además de usar la moneda para transmitir la idea de unión de la nación a través de los símbolos, el escudo se imprimió también en la papelería oficial del Estado. Asimismo, entre el decreto de 1833 y 1835, se aumentaron otros elementos al escudo, como las siete estrellas que representaban a las provincias que el país tenía hasta ese momento. “Estos elementos ya se hallan enmarcados dentro de un blasón y todos aluden a la unidad. Y aunque no se cuente con un decreto o resolución, su temprano uso en el papel sellado ha sido atribuido a la creatividad política de Flores, de ahí que la literatura histórica ecuatoriana ha dado en llamarlo el escudo *floreano*” (36-8).

Además de las estrellas que representan a las provincias, en medio de la elíptica, el sol ocupa la parte central para formar un “conjunto astronómico que representa la centralidad de la que goza el país en el globo terrestre. Pese a que el decreto de acuñación de monedas de 1833 no exprese nada respecto de los signos zodiacales Aries, Tauro, Géminis y Cáncer, estos ya aparecen en este escudo representando a los meses de marzo, abril, mayo y junio que forman parte de la primera estación del año” (38). En su descripción, Sosa comete un error: los signos del zodiaco del escudo floreano no son los que él menciona, sino Leo, Virgo, Libra y Escorpio, que son los que observan Ahab y los demás personajes, y son los que constan en el registro de bienes del Banco Central.² Sin embargo, en lo que sí está en lo correcto es en que no hay

-
2. En la página 38 del libro de Sosa, para corroborar su error, en esta aparece el escudo floreano impreso en papel sellado de 1835, en el que figuran los signos de Leo, Virgo, Libra y Escorpio. Lo más probable es que el error de Sosa se deba a que los confundió con los que están en el actual escudo de armas del Ecuador, oficial desde 1900, y que aluden a la Batalla de Pichincha.

ningún documento oficial que justifique por qué se usan esos signos, pero se cree que están relacionados con la revolución del 9 de Octubre de 1820 que liberó a la provincia de Guayaquil del Imperio español.

El segundo impulso a la conformación de la “moneda Moby Dick” vino con la segunda Convención Nacional reunida en Ambato en junio de 1835, la cual elaboró una Constitución más apegada a la realidad nacional y proclamó como presidente del Ecuador a Vicente Rocafuerte, el sucesor de Flores. El decreto ejecutivo del 14 de julio de 1836, refrendado por el ministro de Hacienda Manuel López y Escobar, decía (Ortuño 1977, 79-81):

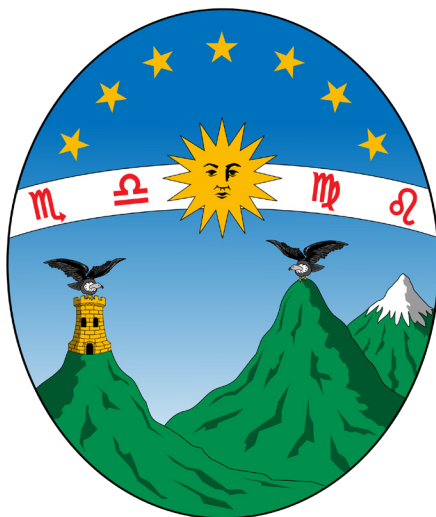
En el anverso tendrá todo el plano de enfrente, y a una elevación correspondiente al sol el zodíaco o elíptica, perpendicular a la línea equinoccial, indicando el Ecuador. Sobre el sol, y a una distancia proporcionada, se manifestarán siete estrellas que forman la república: Quito, Chimborazo, Imbabura, Guayaquil, Manabí, Cuenca y Loja. A la derecha estarán los dos cerros principales que hacen nudo en la cordillera de Pichincha; en el primer punto, el Guagua Pichincha, sobre el cual reposará un cóndor, y en el segundo el Ruco Pichincha volcán. A la izquierda del escudo se grabará un risco, sobre una torre y sobre esta se colocará otro cóndor que haga frente al que está sobre el cerro de la derecha. La inscripción será REPÚBLICA DEL ECUADOR-QUITO, colocada perpendicularmente bajo el sol; y a la derecha de Quito las iniciales del ensayador. En el reverso: el busto de la Libertad que llene el plano, cuya cabeza estará ceñida de una cinta con la inscripción: LIBERTAD.

En la circunferencia llevará esta otra: EL PODER EN LA CONSTITUCIÓN. Debajo del busto se fijará el año de la emisión con el número de quilates a la izquierda, en esta forma: 21 Q^s; y a la derecha del milésimo el valor de la media onza indicado con el número y la letra siguiente: 4-E, que son cuatro escudos. La grafía y el cordón lo mismo que en los escudos y doblones de a cuatro formado con ccc entrelazados que forman unas conchitas. (81-2)

Ortuño finaliza el recuento al mencionar que, a partir de 1838, se acuñaron, con las mismas características señaladas, onzas o monedas de ocho escudos, que eran las piezas de mayor denominación en el mercado ecuatoriano (84). Al hacer una comparación entre los dos escudos propuestos en los decretos ejecutivos de 1833 y 1836, es claro que a Vicente Rocafuerte no le interesaba cambiar la esencia del escudo floreano, pues solo se limitó a agregar una montaña más, con una torre, cambió las águilas por cóndores, etc.; no reveló qué significaban los signos del zodíaco, solo los mantuvo a ambos lados del sol; además, el documento ejecutivo revela que los dos montes son el Guagua Pichincha y el Ruco Pichincha. No se

dice cuál es el nuevo, pues no coincide la información del documento de registro de bienes del Banco Central al decir que se trata del Panecillo y el Longuí. El escudo del presidente Rocafuerte de las monedas de 1836 es el primer escudo de armas del Ecuador como república independiente y también es la imagen que tomó Melville para su ficción.

Figura 2. **Escudo de armas de Ecuador (1836)**



Fuente: Wikimedia Commons, <https://bit.ly/3hXP0zi>.

Tras la orden ejecutiva de crear doblones de ocho escudos en 1838, la ceca de Quito contó con el trabajo del grabador Eduardo Coronel y dos ensayadores, Santiago Taylor y Miguel Vergara —cuyas siglas, S.T. y M.V. se pueden apreciar en el anverso de la moneda—: el primero hizo su labor para la primera moneda, la de 1838, y el segundo en las sucesivas, desde octubre de ese año hasta 1843, último año de acuñación del doblón. Vergara fue discípulo de Taylor y lo reemplazó desde 1839 (BCE 2020, 3, 5).

Se han perdido los datos de la Casa de la Moneda de Quito que indicaban la cantidad de monedas, ocho escudos acuñadas durante sus seis años de recorrido; la información del Museo Numismático apunta sobre los doblones de Taylor: “se considera una cantidad apreciable, ya que su acuñación se realiza durante siete meses”, mientras que para las

de Vergara “el período de tiempo de su acuñación es muy reducido” (6). Lo más probable es que la producción haya sido “limitada” por la dificultad de conseguir oro en esas épocas y porque la moneda de ocho escudos fue la primera de alta denominación dentro del sistema monetario octogesimal español hecha por la ceca quiteña, que hasta ese momento se había dedicado a fabricar monedas mayormente de baja denominación.

Con estas circunstancias históricas como trasfondo, aquí surge la pregunta: ¿Herman Melville vio alguna vez la moneda? Aparece en su novela, la descripción es detallada, inequívoca, por lo que parecería que sí, pero, por un segundo se conjeturará que la respuesta es no. Entonces el escritor podría haber estado al tanto de su existencia, del valor monetario y social que tenía; después de todo, sabía que era una “pieza de dieciséis dólares” (Melville 2008, 220), y sabiendo esto, se pudo haber limitado a hacer una descripción del escudo de armas de la flamante República del Ecuador. No obstante, Melville perteneció a la estirpe de escritores viajeros del XIX; para su biógrafo, Hershel Parker (1996), recorrió los mares del mundo de 1841 a 1844, en los que podría haberla visto. Si se presume que sí, la pregunta es cuándo. Lo más lógico es suponer que fue cuando Melville estuvo en el Ecuador o cerca del país. Los años de su navegación, primero a bordo del *Acushnet* en 1841 y luego en el barco de la Marina llamado *United States* en 1843, son los años de la acuñación del doblón ocho escudos. Melville pasó un mes cazando ballenas en las Islas Galápagos, en noviembre de 1841, luego zarpó a la costa del Perú (200-1). Melville jamás pisó el Ecuador continental, por ello queda sin sustento la afirmación del ensayista ecuatoriano Vladimiro Rivas Iturralde cuando dice, en su texto “El doblón ecuatoriano de Melville” (2020), que tuvo una “probable escala en Guayaquil, [donde] Melville entró en contacto con la moneda, que luego pondría en las manos ficticias del capitán Ahab” (26).

Los demás puntos de Latinoamérica que visitó, según Hershel Parker, fueron Río de Janeiro en Brasil, Valparaíso en Chile, Santa, Tumbes, Callao y Lima en Perú, y Mazatlán en México.³ Pudo haber visto el ocho escudos en cualquier de estos sitios, pero también cualquier parte del mundo, incluso en su natal Estados Unidos, pues, como señala Antonio Barrenechea (2016), en este país “la moneda nacional se usó indistintamente con la moneda de curso legal de Europa y América española.

3. Para un recuento detallado del viaje de Herman Melville por Latinoamérica y qué hizo en cada lugar, ver Roberto Ramírez (2024).

Este circuito internacional continuó sin cesar hasta que el Congreso de los Estados Unidos aprobó la primera Ley Bancaria Nacional para estandarizar la moneda de curso legal en 1863” (12). Como la moneda era de oro, valía en cualquier parte. Por eso recrear el momento exacto en el que un marinero vio una determinada moneda, en un pequeño período de su vida, es una tarea complejísima, tan ardua que la ficción aparece para salvar las naves como respuesta, después de todo, el doblón aparece en la novela.

LO ECUATORIANO Y LO ECUATORIAL EN *MOBY DICK*

El contexto literario e histórico permite continuar la respuesta de por qué el doblón de Ahab es “milagroso”, como lo dice Stubb. De aquí, es preciso moverse por senderos más subjetivos y críticos sobre las representaciones de identidad ecuatoriana y ecuatorial, pues en esta zona del planeta yace el secreto de Herman Melville. El doblón tiene un poder simbólico para Ahab y los marineros del Pequod, pero ¿quién o qué entidad le concede dicho poder? Para entenderlo, es imperativo comprender que su lugar de procedencia es el espacio atravesado por la línea ecuatorial. Como experto escritor, Melville desperdiga un rastro de migas equinocciales a lo largo de todo *Moby Dick*, que es necesario enlistar y analizar —ya sea del país Ecuador y sus partes (como Quito y los Andes) o de la región atravesada por la línea imaginaria que divide a la Tierra en dos latitudes— para comprender cómo se fabrica este dispositivo narrativo y, por ende, simbólico.

(a) En el capítulo 29, el Pequod “siguió avanzando hacia la luminosa primavera de Quito que reina en el mar casi perpetuamente, en los umbrales del eterno agosto del trópico” (Melville 2008, 178). En el capítulo 54, (b) Ahab sabe de las regiones del mar donde Moby Dick podría estar, que es lo que pretende recorrer: las Seychelles, el océano Índico, la Bahía del Volcán, la costa de Japón, etc., pero todas estas zonas parecen probabilidades, dentro de las cuales destaca como única la denominada Estación del Ecuador, que es un punto en el espacio-tiempo “en que toda posibilidad pudiera convertirse de veras en probabilidad y —como ansiaba Ahab— cada probabilidad en una certeza. Ese tiempo y ese lugar determinados se fundían en una frase *técnica*: la *Estación del Ecuador*” (266; énfasis añadido). La razón es que

durante varios años consecutivos, habían visto a Moby Dick detenerse periódicamente, así como el sol, en su revolución anual, se detiene durante un intervalo ya calculado en cada uno de los signos del zodiaco. Allí, por otra parte, habían ocurrido casi todos los encuentros mortales con la Ballena Blanca; allí las olas contenían la historia de sus hazañas; allí estaba el trágico lugar donde el viejo monomaniaco había encontrado el territorio móvil de su venganza. (266)

De lo expuesto, cabe resaltar lo siguiente: el adjetivo *técnica* que califica el término Estación del Ecuador, aparece en un afán de añadir un grado elevado de científicidad, de credibilidad naturalista bajo la que escribió Melville; a este concepto abstracto se le suma el rigor histórico al que Ahab se aferra ciegamente, pues encontrar una determinada ballena en los mares del mundo es una tarea que no solo demanda conocimiento científico. Ahab apela al devenir de la historia, el tiempo que fluye, para coincidir en tiempo y espacio con la ballena blanca; se aferra a este para lograr su infernal cometido, ya que “el Pequod había zarpado desde Nantucket al iniciarse la Estación del Ecuador. Ningún esfuerzo posible podía poner al comandante en condiciones de [...] llegar al Pacífico ecuatorial a tiempo para cruzarlo” (166). Confía en que la historia le permita la venganza, en el espacio-tiempo de la certeza.

En el capítulo 87, (c), el ballenero atraviesa unos estrechos para acceder al mar de Java y de ahí a las islas Filipinas y luego a la costa del Japón, así “el circunnavegante Pequod recorrería todas las zonas de caza balleneras del mundo antes de bajar hacia el Ecuador, en el Pacífico”. En ese sitio, “Ahab pensaba que presentaría batalla Moby Dick, en el mar más frecuentado por el monstruo, según se sabía, y en una estación durante la cual era razonable alimentar la esperanza de encontrarlo” (467). La ballena es definida, en el capítulo 88, como un ser caballeroso y curioso (d):

Como los mundanos, siempre están en ociosa búsqueda de novedades. Se los encuentra en el Ecuador, a tiempo para la temporada de alimentación, quizá recién llegados de los mares del norte, donde han ido para huir del hastío y el desagradable calor del verano. Y cuando se han paseado durante un tiempo por la zona del Ecuador, zarpan hacia aguas orientales, ante la inminencia de la estación fresca que empezará allí; de este modo evitan durante todo el año las temperaturas excesivas. (481)

Al relatar las incesantes labores de aseo, en el capítulo 98 (e) se menciona que los marineros, “recién salidos del bote donde se les ha hinchado las muñecas a fuerza de remar el día entero sobre la línea del Ecuador”, pueden permanecer más de noventa y seis horas en las labores de la faena de la ballena y la consecuente limpieza extenuante de la cubierta, para que enseguida, “cuando están bañados en sudor y se someten de nuevo al humo y los fuegos combinados del sol ecuatorial” (520-1), vuelven a aparecer nuevas ballenas y es necesario reiniciar otra vez el trabajo. En el capítulo 100, el Pequod se encuentra con el Samuel Enderby de Londres, cuyo capitán le confiesa a Ahab que (f) vio a Moby Dick la temporada pasada, en el Ecuador, de hecho, esa fue la primera vez que atravesó la línea, donde la ballena lo mutiló: le arrancó el brazo, de la misma forma en que a Ahab la pierna.

En el capítulo 101, Ismael señala que, en la caza de ballenas, los marineros de Inglaterra son descendientes de los holandeses, que es una forma de resaltar su alcoholismo, pero que no sucumben nunca al licor, (g) excepto en “el Ecuador, en nuestra pesca austral, [pues] la cerveza servía para hacer dormir a los arponeros en las cofas y nublarles la cabeza en los botes” (541). El capítulo 105 (h) es una apología hacia la longevidad de la ballena como especie. Señala que su longevidad es una suerte de afrenta al creador: “si alguna vez el mundo debiera sumergirse como los países bajos para librarse de las ratas, la eterna ballena sobreviviría y elevándose en la cresta más alta de la ola ecuatorial, arrojaría su espumoso desafío a los cielos” (558). De esta forma, el territorio ecuatorial se confirma como la zona de las posibilidades y las certezas: pasa de ser la zona donde se encontrará a la ballena blanca a ser el sitio donde es posible desafiar a dios —y su consecuente castigo por tal afrenta—.

El capítulo 118 empieza así (i):

Por fin se acercaba la temporada de caza en el Ecuador; todos los días, cuando Ahab alzaba los ojos al salir de la cabina, el timonel vigilante asía la barra y los marineros ansiosos corrían veloces hacia las vergas y así se detenían, con los ojos fijos en el doblón clavado, esperando con impaciencia la orden de poner proa hacia el Ecuador. La orden llegó en su momento. Era casi medio día y Ahab, sentado en la proa de su bote izado, hacía su observación cotidiana del sol para determinar su latitud. (596-7)

Acto seguido, Ahab pierde la paciencia, maldice el cuadrante con el que estaba calculando su posición con respecto a la Tierra. Maldice el aparato: en este punto, considera fatuos los intentos del ser humano y su ciencia

cuando está tan cerca el encuentro, por ello da la señal y todos los marineros ponen en marcha al Pequod para que abandone las aguas japonesas y se adentre en las ecuatoriales. Téngase en cuenta que al mediodía en el Ecuador es difícil esconderse del sol porque sus rayos caen perpendiculares sobre la mitad del mundo. Ahab vuelve a maldecir el cuadrante y todos los objetos humanos que hacen que el hombre deba volver sus ojos hacia “ese cielo cuyo resplandor puede quemarlos, como a estos viejos ojos míos, ardidos por tu luz, oh sol” (597). Lanza al suelo el aparato y lo aplasta con su pie y pata de hueso de ballena. En la rabieta, que sucede al mismo tiempo que el barco se encamina hacia la línea equinoccial, Stubb ve un augurio de perdición.

Los capítulos 126 y 127 forman un díptico narrativo que refuerza la potencia del Ecuador en la trama simbólica, con base en un mismo acontecimiento: la pérdida de un salvavidas. Esto sucede (j) “dirigiéndose ahora hacia el sur, con la ayuda de la aguja nivelada de Ahab, y con su avance determinado tan solo por la barquilla y la línea de Ahab, el Pequod seguía su rumbo hacia el Ecuador”. La nave pierde un salvavidas “cuando la nave se acercó a los bordes, por así decirlo, de la zona de caza ecuatorial” (621). Se propone para reemplazarlo que el carpintero clave el ataúd de Queequeg para que este flote —que será el artificio que permita finalmente que Ismael sobreviva para contar la historia.

En el capítulo 132, (k) se dice que en la “línea del horizonte, un movimiento blando y trémulo —que se ve especialmente en el Ecuador— revelaba la fe apasionada y palpitante, los temores amorosos con que la tímida desposada entregaba su pecho” (640). El mar ecuatorial se presenta como el momento inequívoco de los anhelos de un hombre que solo desea encontrar una ansiada venganza, incluso una lágrima suya cae al mar y “el Pacífico nunca contuvo tanta riqueza como esa única gota de dolor” (641). Ahab sabe que la ballena blanca está cerca, presiente que el momento final se aproxima porque el “viento dulce” y el “cielo dulcísimo” se repiten: en un día así, cuando tenía dieciocho años, hirió a su primera ballena. Por la tanto, la secuencia climática, es decir, la misma historia humana se instala otra vez de la misma forma, casi como un conjuro hecho cuarenta años después —dos veces exactas la cantidad de tiempo que Odiseo estuvo fuera del hogar tratando de volver, por ello su periplo es el doble de largo y pesado que el del eterno nostálgico de Ítaca—. A partir de este instante, en la novela se despliegan los tres últimos capítulos, cada uno correspondiente a un día de caza, al final de los cuales hallan el destino conocido para Ahab, Moby Dick, el Pequod, Ismael y los

demás marineros, todo esto sobre el Pacífico sur, en aguas ecuatoriales.

Según Kevin J. Hayes (2007), *Moby Dick* está conformado por tres grandes movimientos narrativos: el primero va hasta el capítulo 36, “El alcázar”, el segundo comprende los acontecimientos siguientes hasta el inicio del tercer movimiento en el capítulo 99, “El doblón” (53). Es decir, los dos cambios de movimientos se marcan por la aparición del doblón de ocho escudos. La moneda ecuatoriana es una gran mención sobre lo ecuatoriano y ecuatorial que se suma por fuerza propia a las once aquí mencionadas, que varían en detalles, pero que a la final transmiten el mismo sentido: la zona ecuatorial es una región de prodigios, donde, a modo de resumen, sucede lo siguiente:

- a) Quito se toma como la parte por el todo para referirse a la zona ecuatorial;
- b) se crea una zona técnica llamada la Estación del Ecuador;
- c) se desea bajar hacia el Ecuador, zona del encuentro;
- d) es la zona donde las ballenas pueden ser “mundanas”: van allá para comer y huir del calor;
- e) se hinchan las muñecas de los marineros al remar en esa zona, donde limpian la cubierta de los desperdicios de la ballena cazada, bajo el humo y el fuego ecuatorial;
- f) es el sitio de los desmembramientos, donde el capitán del Samuel Enderby perdió el brazo y Ahab la pierna;
- g) es donde los arponeros y vigías sí se embriagan con cerveza, fenómeno que no sucede en otras latitudes, pues el licor no los vence;
- h) las ballenas son eternas sobre las olas de esta zona;
- i) los marineros esperan ansiosos la orden para remar al Ecuador, lo que significa la inminencia del encuentro ansiado;
- j) se pierde un salvavidas, lo que da pie para que se fabrique uno con el ataúd de Queequeg, esto permite que Ismael se salve al final; y
- k) la línea del horizonte de esta zona revela una fe apasionante, donde se recrea el día y el lugar donde a los dieciocho años Ahab cazó su primera ballena y posteriormente perdió la pierna; ahí se da el encuentro final con Moby Dick y se hunde el Pequod, en algún punto entre las islas Galápagos y Japón.

Los prodigios simbólicos de Melville sobre lo ecuatorial se potencian porque esta zona está anclada en lo profundo del pensamiento humano y filosófico que ayuda a explicar el mundo. En su valioso estudio sobre cómo

funcionan la religión y la mitología —que sirve también para entender cómo opera la narrativa—, *El héroe de las mil caras* (1972), Joseph Campbell, indica que cuando el héroe ha concluido su viaje, se libera sobre él y la sociedad una ola de bienestar, se desencadena “de nuevo el fluir de la vida en el cuerpo del mundo”. Esta suerte de milagro puede tener términos físicos (la circulación del alimento), dinámicos (una corriente energética) y espirituales (la manifestación de la gracia). En sí, es una fuerza vital que en las religiones y mitologías —lo que no es una coincidencia— proviene del “ombligo del mundo” (30), que es exactamente como el personaje Pip llama al doblón (el ombligo del Pequod), que ha sido acuñado en un país que también está en el ombligo del mundo, cuya embarcación navega por la mitad del mundo y tendrá su encuentro final, es decir, alcanzará su fatal destino sobre la misma zona: el centro.

Al analizar el pensamiento mitológico, Campbell concluye que la fuente de este torrente de bonanza es el centro del círculo simbólico del universo, alrededor del cual gira el mundo. En cuanto a su imagen, se la relaciona con el árbol de la vida:

está enraizado en la oscuridad que lo sostiene, el dorado pájaro del sol vive en su copa, un arroyo, la fuente inagotable bulle a sus pies. La figura puede ser también la de una montaña cósmica, con la ciudad de los dioses, como un lote de luz, sobre su cumbre [...]. O bien la figura puede ser la del hombre o la mujer cósmicos [...].

El Ombligo del Mundo es ubicuo. Y como es la fuente de toda la existencia, produce la plenitud mundial del bien y del mal. La fealdad y la belleza, el pecado y la virtud, el placer y el dolor, son igualmente producidos por él. “Para el dios, todo es bello, y bueno y justo —dice Heráclito—, los hombres, por el contrario, tienen unas cosas por justas y otras por injustas”. De aquí que las figuras a que se rinde culto en los templos del mundo no sean de ninguna manera siempre bellas, siempre benignas o ni siquiera necesariamente virtuosas. (1972, 30, 32)

Las palabras de Campbell son lapidarias: el doblón de Ahab contiene un ave, una montaña, el análisis que el personaje Starbuck hace de la moneda emparenta el grabado con una ciudad de dioses, hay la luz del sol. El doblón es ubicuo, a pesar de su escaso tamaño, se lo puede ver resplandecer desde cualquier parte del Pequod porque encarna la ambición de cada marinero, la cual guía su vista y permite sentir al objeto; además, se le rinde culto a pesar de no ser un cuerpo benigno ni virtuoso, ya que representa la venganza metafísica de Ahab.

Mircea Eliade, en su influyente estudio *Lo sagrado y lo profano* (1983), sobre cómo funciona el pensamiento mítico y religioso, considera que la montaña es un símbolo que une el Cielo con la Tierra, que son dos de los tres espacios (el último son las regiones infernales) que solo pueden ubicarse en el centro del mundo. Estos tres niveles cósmicos se comunican a través de una columna universal, *Axis mundi*, que además los une. “Columna cósmica de semejante índole tan solo puede situarse en el centro mismo del Universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor suyo” (24).

Eliade indica que existe un encadenamiento de conceptos religiosos e imágenes cosmológicas que permiten la articulación de un “sistema”, al que denomina “sistema del mundo”, que permite obtener las cuatro características esenciales de la mitad del mundo:

a) un lugar sagrado constituye una ruptura en la homogeneidad del espacio; b) simboliza esta ruptura una “abertura”, merced a la cual se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra (del Cielo a la Tierra, y viceversa: de la Tierra al mundo inferior); c) la comunicación con el Cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al *Axis mundi*: pilar (cf. la *universalis columna*), escala (cf. la escala de Jacob), montaña, árbol, liana, etc.; d) alrededor de este eje cósmico se extiende el “Mundo” (= “nuestro mundo”); por consiguiente, el eje se encuentra en el “medio”, en el “ombligo de la Tierra”, es el Centro del Mundo. (1983, 24)

En este sentido, (a) Melville plantea, sin duda, la ruptura del espacio cotidiano en la línea ecuatorial, los once registros mencionados son prueba de ello; (b) la línea ecuatorial, la Estación del Ecuador, es la puerta que permite el tránsito de Ahab con su destino y, por ende, el tránsito de todos los personajes de su vida terrena a la escatológica, sea Cielo o Infierno; (c) las montañas del doblón son el símbolo escogido para representar el *Axis mundi* de *Moby Dick*, pero también es necesario mencionar que la moneda tiene un sagrario: el palo mayor del Pequod, que a su vez está hecho de madera de árbol, cuya forma final sigue representando, después de la “vida”, a un árbol mitológico; (d) en su navegación, el Pequod recorre el ombligo de la Tierra, espacio que es sagrado por los prodigios relatados en la novela.

A lo expuesto, se suman tres menciones más dentro de *Moby Dick* a la mitad del mundo⁴ y lo que representa, pero esta vez, más allá de usarlas para

4. Las dos menciones más, (l) y (m), se suman a las once originales (a-k), enlistadas

resignificar un lugar sagrado, sirven además para caracterizar a dos personajes, por esta razón no se las colocó anteriormente. En el capítulo 4, se dice (l): “Pero ¿quién podría mostrar una mejilla como Queequeg? Animada por los matices más diversos, parecía la ladera occidental de los Andes, que reúnen en un mismo paisaje los climas más opuestos, zona tras zona” (Melville 2008, 71). Aquí el novelista alude al clima cambiante de las montañas de los Andes ecuatorianos. Con este símil, Melville dibuja todos los climas del mundo contenidos en los Andes y, por analogía, en la mejilla de Queequeg, que tiene ecos del naturalismo de Humboldt, el exotismo y el trascendentalismo.

La segunda mención aparece en el capítulo 127, cuando Ahab cuestiona la tarea del carpintero al hacer de un ataúd un salvavidas; el capitán se marcha y deja al carpintero reflexionando en un soliloquio shakespereano (m): “He oído decir que la isla de Albemarle, en las Galápagos, está cortada justo en el medio por el Ecuador. Se me ocurre que una especie de Ecuador corta en medio a ese viejo [a Ahab]. ¡Siempre está en el Ecuador! ¡En un calor que abrasa, lo digo yo!” (626). Ahab es calificado como un Ecuador antropomorfo, que *es* la línea equinoccial y a la vez *está* en ella, por lo tanto, se hace un desplazamiento de los atributos de la línea al capitán, que en su caso refuerzan las imágenes de él como una deidad demoníaca —el carpintero alude al calor que abrasa como una alusión infernal.

Brian R. Pellar, en su libro *Moby-Dick and Melville's Anti-Slavery Allegory* (2017), declara que este simbolismo pasa de calificar a una nación dividida por la mitad —y que seguido usaba palabras como “caliente” o “ardiente” para describir el clima político entre el Norte y el Sur— a adjetivar al capitán: que Ahab esté “divido” por un Ecuador es relevante porque es un comentario dirigido a los lectores que hacían lecturas profundas en 1851. “Melville repite este vínculo entre Ahab y el fuego varias veces, con una dimensión adicional que parece hablar de un tema más amplio que el fuego obvio de la rabia o de la venganza, que normalmente se asocia con tales palabras” (94-5). Ahab es el centro y está en él, posee una onza de oro hecha en la mitad del mundo y la promete a quien aviste a la ballena blanca, encuentro posible solo en el ombligo del planeta, en la Estación del Ecuador, que es la estación del fuego. *Moby Dick*, como una

con detalle anteriormente; la última (n), que se refiere a Lázaro, está páginas más adelante porque se necesita entender un cuento de Melville para decodificarla.

matrioshka, es un círculo concéntrico que viaja infinitamente a su centro, una caja china que no sabe detenerse.⁵

“LA VERANDA” COMO LLAVE DE LA MITAD DEL MUNDO

En la literatura corta de Herman Melville hay más menciones al centro del mundo que pasa bastante desapercibida. Se trata del cuento “La veranda”, que en inglés es el popular “The Piazza”, el relato que dio nombre a la recolección de bocetos, cuentos y novelas cortas que el autor había publicado en revistas con anterioridad. El libro, que vio la luz en mayo de 1856, originalmente iba a llamarse *Benito Cereno and Other Sketches*, pero finalizó con el título que se conoce hasta hoy, *The Piazza Tales*, porque la editorial Dix & Edwards sugirió que la recopilación debería tener algo nuevo tras leer la selección hecha por Melville. Este acogió la sugerencia y a inicios de febrero de ese año escribió “La veranda” (Parker 1996b, 272-5).

En “La veranda”, el narrador sin nombre es un hombre retirado —se deduce que es marinero— que se asienta, como Melville tras su viaje por el mundo, en una casa de campo en Massachusetts, cuyo dilema es hacia qué punto cardinal debe orientar la veranda que planea construir. Cada lugar tiene ventajas y desventajas, pero al final decide hacerlo con la vista hacia el norte, porque así puede observar al monte Greylock, el punto más alto de ese estado, con 1605 msnm. Con el paso de las estaciones, a lo lejos, en la montaña puede observar una casa que, para él, es el lugar donde viven las hadas. Un día decide encaminarse hacia allá y descubre que vive una joven, Marianna, con su hermano, abandonados a su suerte. Ella también ha observado a la distancia la casa y la veranda del narrador, y, como este, también, se hace ensoñaciones sobre sus habitantes. Al final, el protagonista

-
5. El Pequod se dirige a la mitad del mundo porque Melville crea en esa zona una atmósfera capaz de albergar objetos fantásticos como el doblón porque, en la vida real, el Ecuador obra sus “milagros” también: no existe primavera ni otoño en la mitad del mundo; además, la línea equinoccial funciona como una especie de “imán” para la biodiversidad del planeta —el Ecuador es el país más biodiverso del planeta—, teorías ya esbozadas en el siglo XIX por Alexander von Humboldt y Charles Darwin, quienes vivieron en el Ecuador para erigir sus propuestas naturalistas. Las aguas ecuatorianas son un buen sitio para avistar ballenas (y para cazarlas), sobre todo en julio y agosto (el encuentro final tiene lugar bajo el signo de Leo), que es cuando estas huyen de los fríos árticos.

regresa a su porche, sin Marianna, y promete jamás regresar. De esta manera, todo romanticismo se termina de golpe, incluyendo el del lector, quien ha sido engañado al creer que la niña sería rescatada de su soledad por el narrador.

Este cuento de Melville es un importante mecanismo narrativo que permite decodificar a *Moby Dick* en su estudio de lo ecuatoriano y ecuatorial. En el narrador, que para Klaus Poenicke en “A View from the Piazza: Herman Melville and the Legacy of the European Sublime” (1967), es el mismo Melville apenas escondido detrás de una *persona* ligeramente excéntrica (267), destacan dos aspectos: el primero tiene que ver con la obsesión con aquel lugar mágico que él cree ver en la montaña, lo que demuestra lo propenso que está a las fantasías, y el segundo, y más importante, su forma de ubicarse geográficamente en el mundo. Como *Moby Dick*, “La veranda” es un relato que permite trazar un punto exacto en el planeta, que lo ancla además en el tiempo, desde donde el narrador actúa. Steven Frye, en el ensayo “Bakhtin, Dialogics, and the Aesthetics of Ambiguity in *The Piazza Tales*” (1996), indica que el narrador “interpreta el paisaje de una manera muy diferente a la de sus vecinos. Pero su proceso interpretativo es un testimonio de la intertextualidad, demostrando el proceso por el cual la heteroglosia influye en la imaginación” (44).

La heteroglosia del cuento, concepto propuesto por el ruso Mijail Bajtin, puede emparentarse con la presente en el capítulo del doblón, que es, precisamente, una celebración de las múltiples interpretaciones que puede tener un único objeto, quizá la coexistencia de distintas verdades por antonomasia dentro de *Moby Dick*. De la misma forma que la novela está construida con imaginario mitológico, “La veranda” repite los mismos patrones al decir que la casa también reside en un centro, pues la tallaron en “el corazón de las montañas calizas la Kaaba, o Piedra Santa, a la que, cada Día de Acción de Gracias, solían acudir los peregrinos a hacer vida social”; los constructores devastaron la naturaleza para edificarla: “De aquel frondoso bosque no queda más que un superviviente: un olmo obstinado y solitario” (Melville 2008b, 225-6). Por lo tanto, el autor construye una casa en un centro, donde se eleva un solo árbol sobreviviente: este cuadro remite a la imaginería del *Axis mundi* y, por ende, a la del doblón ocho escudos, lo cual se refuerza por la mención a Quito en “La veranda”, que será analizada en breve.

Cuando el trasunto de Melville decide construir la veranda mirando al norte, al Greylock, menciona que sus vecinos, los Dives, se burlan del él porque la orientación le garantiza que de marzo a agosto el porche se congele,

pero para el narrador “marzo no dura eternamente, solo hace falta un poco de paciencia y llega agosto” (228-9). Aquí, el escritor alude directamente a la interpretación que el capitán Ahab hace del doblón cuando dice: “Me parece que este sol acuñado tiene un rostro rubicundo; ¡pero mira!, ¡sí, entra en el signo de las tempestades, el equinoccio! ¡Y hace apenas seis meses que ha salido de otro equinoccio, en Aries! ¡De tempestad en tempestad! Pues que así sea” (Melville 2008a, 523). En el doblón, el sol está entre Virgo (agosto-septiembre) y Libra (septiembre-octubre) y antes, hace seis meses, ha estado en el otro equinoccio, el de Aries (marzo-abril), que son los meses de frío en “La veranda”. La simetría es perfecta. Entonces al iniciar agosto, en el cuento, “en el fresco Elíseo de mi módico porche, yo, Lázaro en el regazo de Abraham, miro con lástima a los pobres Dives atormentados en el purgatorio de su veranda orientada al sur” (Melville 2008b, 229).

Melville alude a la parábola bíblica del rico y el mendigo Lázaro, en la que, por boca de Jesús, en el evangelio de Lucas 16, 19-31, narra cómo tras la muerte Lázaro fue llevado al seno de Abraham para recibir su recompensa después de una vida de privaciones y sufrimiento, mientras que el rico es atormentado en el Hades, pues el primero siempre yació en la puerta del segundo y nunca recibió ayuda. Se considera que Lázaro es el único nombre propio usado en las parábolas bíblicas, pero durante la Edad Media la palabra *rico* en latín fue usada de similar manera para nombrar a la contraparte. *Rico* en latín es *dives*. No es coincidencia que Melville decidiera llamar así al vecino de “La veranda”.

Ahora bien, en el capítulo II de *Moby Dick*, Ismael busca en las calles de Nueva Bedford dónde comer y dormir. Sopesa varios locales y al final se decide por la ruinosa posada El chorro de la ballena (Spouter-Inn). Para describir la decadencia del lugar, echa mano de la tempestad que destrozó la barca de San Pablo, Euroclidón, según lo narrado en Hechos de los apóstoles 27, 13-44, en la Biblia, pero luego agrega (n):

Pobre Lázaro, que castaño los dientes en el cordón de la acera que le sirve de almohada y al tiritar sacude sus harapos: aunque se tapara las orejas con trapos viejos y se metiera en la boca una mazorca, no lograría tener a raya al tempestuoso Euroclidón. ¡Euroclidón!, dice el viejo Dives en su única túnica de seda roja (después tuvo otra aún más roja). ¡Qué hermosa noche de helada! ¡Cómo brilla Orión! ¡Qué aurora boreal! “¡Bah, bah! Que la gente hable de sus climas estivales, en los países de Oriente, semejantes a eternos invernaderos; a mí resérvenme el privilegio de crearme mi propio verano con mis carbones”.

Pero ¿qué piensa Lázaro? ¿Puede calentarse las manos tendiéndolas hacia las grandes estrellas boreales? ¿No preferiría estar en Sumatra? ¿No preferiría acostarse a lo largo de la línea del Ecuador? ¡Sí, oh Dioses! ¿No preferiría hundirse en el terrible corazón de la tierra para quitarse el hielo de encima? (Melville 2008, 47)

Las simetrías entre los dos textos melvilianos son tan lapidarias y contundentes que cuesta creer que no se hayan señalado antes. Es necesario recapitular: en “La veranda”, hay una casa ubicada en la mitad de un bosque, donde se levanta un único árbol: *Axis mundi*; dicho porche se congela en los meses en los que Ahab desea tempestades al observar el doblón de oro; los vecinos, los Dives, se burlan del narrador durante aquel período, pero a partir de agosto, él se encuentra como Lázaro en el regazo de Abraham. La mención de Lázaro permite saltar a *Moby Dick*: la posada El chorro de la ballena está tan derruida que Ismael imagina que afuera de esta yace Lázaro, siendo rechazado por el rico Dives; la tempestad que azotó a Pablo crea una heteroglosia: a Lázaro le congela y al rico le abriga. Ante esto, entonces, Ismael se pone en los zapatos del pobre y se pregunta si para calentarse no preferiría estar acostado en la línea del Ecuador, “hundirse en el terrible corazón de la tierra”, que es una mención más a lo ecuatorial en la novela, una de las más importantes.

En “La veranda” también llama poderosamente la atención cómo el narrador empieza a reflexionar sobre a qué punto cardinal debiera mirar el porche: “Hacia el este, el largo campo de las montañas calizas que se desvanecían a lo lejos en dirección a Quito” (Melville 2008b, 227). Dos páginas después, con la construcción finalizada y mirando hacia el Greylock, menciona:

También en verano, sentado allí, como Canuto, recuerda uno con frecuencia el mar. No solo las largas ondas recorren los inclinados trigales mientras pequeñas olas de hierba rompen contra la veranda como en la playa, y la blanca pelusa de los dientes de león se eleva como la espuma, y el púrpura de las montañas se parece al púrpura de las olas, y un tranquilo mediodía de agosto planea sobre profundos prados *como una calma en el Ecuador*; sino que la inmensidad y la soledad, y el silencio y la monotonía son tan oceánicos, que vislumbrar de pronto una extraña casa que asoma detrás de los árboles es como divisar una vela desconocida en la costa de Berbería. (Melville 2008b, 229)

Emilio Irigoyen, en “Quito, Massachusetts: South America y Melville’s Mapping of Home” (2019), precisa que “aunque el narrador

tiene la tendencia de mezclar realidades con memorias y fantasías, él está relativamente en lo cierto cuando se trata de referencias geográficas y topográficas; sin embargo, no hay registro en el área de un lugar llamado como la capital del Ecuador” (3). Es una mención fugaz de una ciudad que para Melville tiene grandes connotaciones: ha usado otra vez la imaginiería construida alrededor del Ecuador. Los Berkshires, donde acontece la acción del cuento, no está nada cerca del Ecuador, sin embargo, Quito *está ahí* como “un punto de referencia aparentemente desviado en la cartografía del hogar y un marcador que se ubica en un contexto transhemisférico Norte-Sur (5). Más adelante, cuando el narrador está en casa de Marianna, sobre esta se desliza una “vasta sombra que parecía arrojada por un cóndor gigantesco” (Melville 2008b, 242) —la unión del cuento y el doblón continúa: Ahab no lo sabe, pero el ave que califica de “valiente, intrépida y victoriosa”, en la que se ve a sí mismo, es un cóndor.

Rodrigo Lazo, en “‘So Spanishly Poetic’: *Moby-Dick*’s Doubloon and Latin America” (2006), menciona que si bien el doblón es interpretado por hombres de distintas procedencias, lo que agrega lecturas desde la raza y la etnia, hay otra clase de diferencia que provee el doblón: una entre regiones, que acarrea lo territorial y lo cultural (párr. 12), pues antes de que se describa el grabado, es un objeto que ha salido de Quito, tal como lo define Ismael:

Ese doblón era del oro más puro y virginal, extraído del corazón de alguna maravillosa colina donde, a oriente y occidente, corren sobre arenas de oro las aguas surgentes de muchos Pactolos. Y aunque ahora estaba clavado entre la herrumbre de los tornillos y el verdín de los pernos de cobre, aún conservaba el brillo de Quito, intangible, inmaculado [...].

Esas nobles monedas de oro de Sudamérica son como medallas del sol y símbolos del trópico. En ellas aparecen grabados en rica profusión palmeras, alpacas y volcanes; discos del sol y estrellas; elípticas, cuernos de la abundancia y suntuosas banderas. De modo que del preciso oro parece provenir una riqueza ulterior, una gloria excelsa que pasa por esos troqueles fantasiosos, tan hispanamente poéticos. (Melville 2008a, 522-3)

Por el hecho de salir de Quito, para Lazo (2006), el oro es capaz de resistir la herrumbre del Pequod y conservar su brillo. “El tiempo cambia al Pequod y a su tripulación, pero no al doblón, al menos no antes del hundimiento del barco. Cada amanecer se ve la moneda donde se dejó

antes, como si la tripulación no quisiera o no pudiera tocarla” (párr. 12). Los elementos enumerados por Ismael, que se hallan en las monedas de oro, enmarcan al doblón en un contexto continental, que es parte de la producción sudamericana relacionada con el sol y los trópicos. Si bien las alpacas y los volcanes refieren a Sudamérica, estos últimos también pueden referir a los montes que hay desde Centroamérica hasta México, y las palmeras son mayormente caribeñas. Esta amalgama de símbolos crea una “profusión exuberante” que le da un valor añadido al oro de Quito, que ha sido acuñado en “troqueles fantasiosos”, que son “tan hispanamente poéticos”. “Para Ismael, al menos al principio, esas glorias enaltecedoras son el efecto del estilo poético de la América española” (párr. 13).

Este minucioso análisis interpretativo y comparativo ha puesto de manifiesto lo talentoso que era Herman Melville como escritor: tomó un doblón real de Ecuador, con toda su carga histórica, y lo ficcionalizó para hacerlo “milagroso”, pues procede de una zona a la que él, en *Moby Dick*, le da una larga lista de prodigios que no suceden en otras partes del globo ni de su prosa. Luego, con la imaginería de la mitad del mundo, nacida del pensamiento filosófico y mitológico, interconectó la novela con un cuento inédito que replica, en sus simbolismos, el mismo juego equinoccial prodigioso, al punto que “La veranda” podría resistir una lectura como la continuación de *Moby Dick*, un verdadero epílogo que explique qué fue de Ismael tras el hundimiento salvaje del Pequod: se retira al campo para buscar paz, pero lo vivido en el Pequod le hace fabricar historias de hadas donde no hay, una suerte de estrés postraumático o locura: las conexiones entre las dos obras, que no son casuales, sino que nacen de una mente maestra, facilitan la interpretación.⁶ ❀

Lista de referencias

- Barrenechea, Antonio. 2016. *America Unbound. Encyclopedic Literature and Hemispheric Studies*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Campbell, Joseph. 1972. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- EC Banco Central del Ecuador. 27 de agosto de 2020. “Ficha técnica: Registro de bienes culturales; 8 escudos 1838 Quito, moneda predecimal”. Museo Numismático del BCE.
- Eliade, Mircea. 1981. *Lo sagrado y lo profano*. s.l.: Guadarrama/Punto Omega.

6. Para un análisis más completo del doblón, ver Roberto Ramírez (2021).

- Frye, Steven. 1999. "Bakhtin, Dialogics, and the Aesthetics of Ambiguity in *The Piazza Tales*". *Leviathan* 1 (2): 39-51. <https://muse.jhu.edu/article/491489/summary>.
- Hayes, Kevin J. 2007. *The Cambridge Introduction to Herman Melville*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Irigoyen, Emilio. 2019. "Quito, Massachusetts: South America in Melville's Mapping of Home". Ponencia presentada en la 12th International Melville Society Conference, Nueva York, 18 de junio.
- Lazo, Rodrigo. 2006. "'So Spanishly Poetic': *Moby-Dick*'s Doubloon and Latin America". En *"Ungraspable Phantom": Essays on Moby-Dick*, editado por John Bryant, Mary K. Bercau Edwards y Timothy Marr. Kent: The Kent State University Press. Edición para Kindle.
- Melville, Herman. 2008a. *Moby Dick*. Barcelona: Random House Mondadori.
- . 2008b. *Cuentos completos*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Ortuño, Carlos. 1977. *Historia numismática del Ecuador*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Parker, Hershel. 1996a. *Herman Melville: A Biography*. Vol. 1, 1819-1851. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- . 1996b. *Herman Melville: A Biography*. Vol. 2, 1851-1891. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Pellar, Brian R. 2017. *Moby-Dick and Melville's Anti-Slavery Allegory*. Boston: Palgrave Macmillan.
- Poenicke, Klaus. 1967. "A View from the Piazza: Herman Melville and the Legacy of the European Sublime". *Comparative Literature Studies* 4 (3): 267-81. <https://www.jstor.org/stable/40467697?seq=1>.
- Ramírez, Roberto. 2021. "Ese aire de mágico aislamiento: Herman Melville y la construcción de Latinoamérica en el siglo XIX". Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. <https://hdl.handle.net/2445/183892>.
- . 2024. "Herman Melville y Manuela Sáenz: la verdadera historia de un encuentro improbable". *Pucara*, 1 (35): 20-9. <https://doi.org/10.18537/puc.35.01.02>.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. 2020. "El doblón ecuatoriano de Melville". *Casa del tiempo*, 60: 24-7. <https://bit.ly/3bMZ7p8>.
- Sosa, Rex. 2014. *El escudo de armas del Ecuador y el proyecto nacional*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador/Corporación Editora Nacional. <https://bit.ly/3nJZqq8>.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.

C O L A B O R A R O N en el presente número de *KIPUS*

Marisela Colín Rodea. Mexicana. Profesora de Carrera Titular 'B' en el Departamento de Investigación de la ENALLT, UNAM, desde 1981. Especialista en lingüística aplicada. Ha desarrollado varias líneas de investigación en enseñanza de portugués, sociolingüística interpretativa, lexicología, terminología, discurso y estudios interculturales. Cursó la Maestría en Lingüística Aplicada en el Instituto de Estudos da Linguagem en la Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1988-1991, con la tesis "Você não é brasileiro? Um estudo dos planos pragmáticos de português e espanhol", y el Doctorado en Lingüística Aplicada, en el Institut Universitari de Lingüística Aplicada de la Universitat Pompeu Fabra (1998-2003) de Barcelona, con la tesis "El insulto, estudio pragmático-textual y su representación lexicográfica".

Ivana Teixeira Figueiredo Gund. Brasileña. Doctora en Estudios Literarios por la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG); maestra en Letras, Teoría de la Literatura por la Universidad Federal de Juiz de Fora (UFJF). Profesora adjunta en la Universidad del Estado de Bahía (UNEB), DEDC-X en Teixeira de Freitas, y docente del cuadro permanente del Programa de Posgrado en Letras-DEDC-X / UNEB. Editora de *Missangas: Estudos em Literatura y Lingüística*, la revista del PPGL-DEDC-X/UNEB. Líder del grupo de investigación Estudios Lingüísticos y Literarios del Territorio de Identidad del Extremo Sur de Bahía-ELLIOT, de la Universidad del Estado de Bahía (UNEB).

Liliana García Domínguez. Argentina. Profesora de Literatura y de inglés. Se ha desempeñado como docente en instituciones secundarias y universitarias. Especialista en literatura argentina, investigación educativa y en gestión educativa. Diplomada universitaria en Estudios Irlandeses por USAL (Universidad del Salvador, Argentina) y en Modos de Intervención en la Comunidad en IUSAM (Instituto Universitario de Salud Mental, Argentina). Investigadora de la relación entre Arte, Literatura y Psicoanálisis. Participa de acciones comunitarias, de investigación y dictado de talleres a través del programa binacional ítalo-argentino Educando@Binacional. Traductora no certificada del y al idioma inglés, además de editora. Actualmente cursa la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en UNTREF (Universidad Nacional de Tres de Febrero).

Rafael Gutiérrez. Colombiano. Doctor en Estudios de Literatura por la Universidad Católica de Río de Janeiro. Actualmente es profesor adjunto de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Federal de Río de Janeiro. Publicó la novela *Como se tornar um escritor cult de forma rápida e simples* (2013), versión en español: *El escritor de culto. Guía rápida* (2013); el libro de poemas *A orelha de Holyfield/La oreja de Holyfield* (edición bilingüe portugués/español, 2019) y los libros de ensayo *Raros e excêntricos literários. Felisberto Hernández, Pablo Palacio e Campos de Carvalho* (2024) e *Formas híbridas* (2017). En colaboración con Felipe Charbel e Ieda Magri organizó los volúmenes *Experimento aberto. Invenções no ensaio e na crítica y Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina* (2021). Ha publicado artículos y reseñas en revistas académicas y literarias como *El Malpensante*, *Letras Libres*, *Grumo*, *Rasunho* e *Caracol*. Desde 2016 coordina la editorial Papéis Selvagens en Río de Janeiro.

Lautaro Paredes. Argentino. Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Integra la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos Pedro Henríquez Ureña (UBA) y forma parte del consejo de redacción de la *Nueva Revista de Literaturas Populares*. Actualmente cursa la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF), es becario e investigador de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno y profesor de Literatura en colegios secundarios.

Fernando Prieto Rojas. Ecuatoriano. Magíster con Mención en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, y maestrante en Lingüística Panhispánica por la Universidad de la Sabana. Sus artículos han sido publicados en diversas revistas. Miembro del Grupo de Investigación Lingüística Torre de Babel, donde colabora en estudios interdisciplinarios que exploran los fenómenos lingüísticos y transmigratorios de la región iberoamericana.

Roberto Marcos Ramírez Paredes. Ecuatoriano. Escritor y catedrático. Ha publicado las novelas *Tamia, el universo* (2022), *Evangelio del detective formidable* (2021; finalista del Premio Internacional de Narrativa Ignacio Manuel Altamirano, México); *No somos tu clase de gente* (2018, Premio Nacional de Literatura Aurelio Espinosa Pólit, Quito) y *La ruta de las imprentas* (2015, finalista del Premio Latinoamericano a Primera Novela Sergio Galindo, México). Obtuvo el Doctorado en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales en la Universidad de Barcelona y el Máster en Creación Literaria en la Universidad Pompeu Fabra. Sus cuentos constan en diversas revistas y antologías. Actualmente es docente de la Universidad de las Artes (Guayaquil).

Marcos Ramos. Brasileño. Doctor en Letras con certificación en Estudios Afrolatinoamericanos por la Universidad de Harvard (ALARI), y con posdoctorados realizados en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL). En el doctorado desarrolló la tesis “O pacto na mira do Ofá: Estética Radical Negra, Imagem Política e Colapso da Canção” (2024), dedicada a pensar la música popular brasileña desde la perspectiva de una estética radical afrodiaspórica y de las formas negras de disidencia estética y política. Autor

de varios libros, entre ellos, *Dioses que danzan: cuentos tradicionales de los Orishas* (2024), *Balaio de Gato* (2021), *Anatomía da elipse: escritos sobre nacionalismo, raça e patriarcado* (2017), *O piano à imagem do deserto* (2014) y *Um corpo que se escreve Pedra* (2011). Actualmente, se desempeña como profesor lector del Programa de Lectorado Guimarães Rosa en Bogotá y como profesor visitante en el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia.

Ignacio Saade. Argentino. Licenciado en Letras con especialización en Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires. En dicha institución, está adscripto a la cátedra de Literatura del Siglo XX. Actualmente cursa la Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos en la Universidad de Tres de Febrero, Buenos Aires. Además de ejercer como docente de Lengua y Literatura en la Escuela Media, es investigador alumno de dos proyectos de investigación UBACyT (“Archivo y diagrama de lo viviente, siglo XX” e “Idea de Pueblo. Vida, comunidad y nación en la literatura del siglo XX”) y de la Cátedra Libre de Estudios Filológicos Latinoamericanos Pedro Henríquez Ureña.

Santiago Toral Reyes. Ecuatoriano. Magíster en Comunicación Audiovisual por la Universidad Católica Argentina y doctorando en Teoría de la Literatura por la Universidad Autónoma de Barcelona. Coordina la carrera de Redacción Creativa en la Universidad Casa Grande, Guayaquil. Es director del Encuentro de Literatura Independiente (ELI) de la Universidad Casa Grande.

NORMAS PARA COLABORADORES

Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales aplica el subsistema de referencias autor-año (SRAA) y los criterios de citación del *Manual de estilo* de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador (UASB-E), 5.ª ed., 2018 (adaptación del *Manual de Chicago*), en lo relacionado a la forma de indicar las fuentes.

Las colaboraciones que no normalicen lo observado por el *Manual de estilo* de la UASB-E, no serán consideradas por el Comité Editorial para su evaluación.

En todas las publicaciones de la UASB-E se propende a una expresión escrita que no discrimine a la mujer ni a ningún grupo de la sociedad y que, al mismo tiempo, reconozca la historia, la estructura y la economía de la lengua, y el uso más cómodo para los lectores y hablantes. Por tanto, no se aceptarán usos sexistas o inconvenientes desde el punto de vista de la igualdad; tampoco, por contravenir el uso estándar de la lengua, el empleo inmoderado de las duplicaciones inclusivas ni el morfema *e*, la *@* (no es una letra) o la *x* para componer palabras supuestamente genéricas.

El artículo o reseña que se presente a *Kipus* debe ser inédito y seguir las normas de extensión y citación del *Manual de estilo* que se indican en la presente guía. El idioma de la revista es el castellano.

- El texto debe enviarse al editor de la revista para que sea considerado por el Comité Editorial, el cual resolverá sobre su aceptación y publicación. El autor o autora debe remitirlo a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas: «raul.serrano@uasb.edu.ec», «paola.ruiz@uasb.edu.ec»; o través de la plataforma OJS: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus>.

— *Kipus: Revista Andina de Letras
y Estudios Culturales*
Corporación Editora Nacional
Código postal: 170525
Quito, Ecuador

— *Kipus: Revista Andina de Letras
y Estudios Culturales*
Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales
Código postal: 170525
Quito, Ecuador

- Todos los trabajos serán evaluados por académicos especializados designados por el Comité Editorial de *Kipus*; con su informe se resolverá su aceptación y publicación. La recepción del texto y su aceptación serán notificadas a la dirección proporcionada por el autor o autora.
- Luego del título del artículo se debe incluir: nombre y apellido/s del autor o autora y su filiación académica. En caso de no tenerla, anotar que es “investigador o investigadora independiente”; la ciudad y país a la que corresponde su filiación académica o lugar de residencia; el correo personal o institucional y el código ORCID (indispensable). Si no lo tiene, se puede acceder al mismo a través del siguiente link: <https://orcid.org/register>.
- Los artículos deben estar precedidos de un RESUMEN de entre 100 y 120 palabras, más las palabras clave, y deben incluir una ficha biobibliográfica del autor o autora (de 100 a 150 palabras).

- Al proponer un artículo a *Kipus*, el autor o autora declara que es titular de su autoría y derecho de publicación; este último lo cede a la Corporación Editora Nacional y a la UASB-E, manteniendo su derecho de autoría. Si el autor o autora ha propuesto el mismo texto a otra publicación, deberá notificárselo al editor.
- Los artículos propuestos para la sección *Legados* (destinada a celebrar a autores y autoras y referentes clave de la tradición literaria ecuatoriana y latinoamericana) deben tener 4750 palabras; los de *Crítica* 7260 palabras, incluidas las notas a pie de página y la lista de referencias. Los textos se presentan a espacio y medio, con márgenes de 2,5 cm, en formato A4, letra Times New Roman, 12 puntos, con sangrado en la primera línea de cada párrafo. Los artículos para la sección *Reseñas* no deben sobrepasar las 1650 palabras.

Guía editorial

- Para las citas y lista de referencias se seguirán los criterios del SRAA del *Manual de estilo* (2018) de la UASB-E, al que se puede acceder en www.uasb.edu.ec.
- Las palabras en otros idiomas deben aparecer en letra itálica o cursiva.
- La primera vez que se utilice siglas o acrónimos, debe ir entre paréntesis después de la fórmula completa.
- No se utilizarán expresiones de origen latino que en otros sistemas se emplean para resumir la información bibliográfica, tales como “ibíd.”, “ídem”, “id.”, “loc. cit.” y “op. cit.”. Sin embargo, dentro del paréntesis se pueden añadir pequeños comentarios de corte editorial e incluso de contenido, siempre y cuando se los separe con un punto y coma (;) de los datos bibliográficos.
- Sobre imágenes, mapas, cuadros, gráficos, figuras y tablas:
 - Deberán incorporarse en el texto de forma ordenada.
 - Deberán contener fuentes de referencia completas.
 - Cada uno contará con un título y un número de secuencia. Ejemplo:
Tabla 1. Nombre de la tabla.
 - El texto en las tablas deberá estar en interlineado sencillo, fuente Times New Roman en 10 puntos y las notas al pie de la tabla en 9 puntos.
 - Los gráficos deberán enviarse de forma separada en cualquier formato legible estándar (indicar el formato), siempre que en el texto se mencione la ubicación sugerida por el autor o autora. Para asegurar la calidad final el autor hará llegar al editor un archivo digital con alto nivel de resolución (en CD, USB u otra forma de archivo). Si fueron elaboradas en un programa estadístico deberán acompañarse de un PDF generado directamente por el programa.

Kipus se reserva el derecho de realizar la corrección de estilo y los cambios editoriales que considere necesarios para mejorar el trabajo.

La revista no mantiene correspondencia sobre los artículos enviados a su consideración, limitándose a transferir el dictamen de sus lectores en un tiempo no menor de ocho meses. Igualmente, señalará a los autores y autoras una fecha probable de publicación.

La publicación de artículos y reseñas en *Kipus* no otorga derecho a remuneración alguna.

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,
SEDE ECUADOR**

César Montaña Galarza, rector
Fernando Balseca Franco, director del Área de Letras y Estudios Culturales

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Hernán Malo González (1931-1983), fundador
Diego Raza Carrillo, presidente
David Pabón, director ejecutivo

REVISTAS ACADÉMICAS ESPECIALIZADAS

PROCESOS
REVISTA ECUATORIANA DE HISTORIA

Contacto:
procesos@uasb.edu.ec
Teléfono: (593 2) 299 3634
Quito, Ecuador

KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

Contacto:
revista.kipus@uasb.edu.ec
Teléfono: (593 2) 322 8088
Quito, Ecuador

FORO
Revista de Derecho

Contacto:
revista.foro@uasb.edu.ec
Teléfonos: (593 2) 322 8436, 299 3631
Quito, Ecuador

**ESTUDIOS DE LA
GESTIÓN**
Revista Internacional de Administración

Contacto:
estudiosdelagestion@uasb.edu.ec
Teléfonos: (593 2) 322 8080, 299 3641
Quito, Ecuador

Las revistas se encuentran en su versión digital en:
<https://revistas.uasb.edu.ec/>

Suscripciones y ventas: CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo, Quito, Ecuador

Teléfono: (593 2) 255 4358

ventas@cenlibrosecuador.org • www.cenlibrosecuador.org

**Canjes: CENTRO DE INFORMACIÓN Y BIBLIOTECA,
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR**
Toledo N22-80, Quito, Ecuador

Teléfono: (593 2) 322 8088, 322 8094 • Fax: (593 2) 322 8426
biblioteca@uasb.edu.ec • www.uasb.edu.ec

Lautaro **PAREDES**

¿Qué hay de contemporáneo en lo contemporáneo?
Metaficción y nomadismo en *La hora de la estrella*,
de Clarice Lispector

Ignacio **SAADE**

La resemantización del archivo religioso:
un nexo entre Clarice Lispector y Silvina Ocampo

Rafael Eduardo **GUTIÉRREZ GIRALDO**

Caetano Veloso, *Verdade Tropical* y escritura íntima

Liliana **GARCÍA DOMÍNGUEZ**

Centro y periferia, polos intercambiables: la transculturación
de lo brasileño en la Antropofagia y la Bossa Nova

CRÍTICA

Roberto Marcos **RAMÍREZ PAREDES**

Acuñado en “troqueles fantasiosos”: el doblón ecuatoriano
de Ahab y el poder de la mitad del mundo en *Moby Dick*



KIPUS
REVISTA ANDINA DE LETRAS
Y ESTUDIOS CULTURALES

